

**Daniel Soares Duarte**

**A POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

**Uma estranha ordem geométrica**

**Florianópolis**

**2012**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**  
**CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO**  
**PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**Daniel Soares Duarte**

**A POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**  
**Uma estranha ordem geométrica**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina,  
para obtenção do título de Doutor em Literatura, área  
de concentração Teoria Literária, sob a orientação da  
Profa. Dra. Tânia Regina O. Ramos.

**Florianópolis**  
**2012**



# Agradecimentos

Há muito o que agradecer. E embora nenhuma palavra de agradecimento caiba no coração do mesmo (pelo menos no meu), algo vai:

à CAPES, pela bolsa concedida para me dedicar aos estudos;

à UFSC por me receber, pelas amizades que fiz aqui e porque sei que vão durar;

à minha orientadora, Tânia, pela compreensão, coragem de me deixar independente e aprender com meus passos, sapiência, leituras a jato e certeiras, profundo carinho pela profissão e que acredita, como eu, que não estamos aqui para sofrer, mas para deixar uma marca boa no mundo;

aos professores que tive aqui, formal e informalmente; que me ajudaram a pensar melhor, mesmo que nem tenham se dado conta, mesmo de palavras ouvidas no corredor; aos conselhos, muitos e bons;

aos amigos, também professores; tantos que nem dá para contar; de certo modo, é como viajar entre mundos; para um bobo como eu que acredita que a bondade é algo necessário, os amigos me salvaram, e salvam, a sanidade diariamente; não vou nomeá-los, vou convidá-los para tomar um café ou mudar o mundo, o que vier primeiro;

ao Rafa, meu irmão lindo, professor sábio e anarquista iluminado, meu todo amor fraterno; por me fazer rir mais do que posso e por me dar exemplos diários de grandeza silenciosa; beijo na Deia e no pequeno Telus, como gosto de chamá-lo;

aos meus pais, Elenir e Odilon, que torcem por mim e me ajudam e me tornar melhor; que me educaram com exemplos e me incentivaram a ser algo completamente alienígena para eles, desde que eu nunca perdesse o coração; acho que ainda não perdi, nem pretendo;

à Pati, em específico, e eu iria escrever mais umas cem laudas para dizer o que ela faz por mim; me salva, me atura, me contradiz, me afaga, me abraça, me diz que não, sonha junto, critica até a raiz e me transforma em adereço teatral; e eu vou;

aos autores, lidos e ainda pouco aprendidos, mas chego lá; aos livros, textos e dificuldades;

a esse conjunto de leis em ação, que é melhor chamar de Deus para não criar ainda mais nomenclatura e confusão.

## Resumo

Este trabalho tem por objetivo aproximar a poesia de Carlos Drummond de Andrade e a teoria dos sistemas, em especial a versão que contempla os sistemas sociais comunicacionais, de Niklas Luhmann. A teoria de Luhmann possui caráter interdisciplinar em suas premissas, baseando-se tanto na teoria sobre a autopoiese de Humberto Maturana quanto da cibernética de segunda ordem, da fenomenologia como desenvolvida por Husserl, quanto em certos enfoques que a aproximam das teorias desconstrucionistas. No entanto, Luhmann é crítico de suas bases tanto quanto deve a elas. Sua teoria é funcional, no sentido básico da palavra, concentrando-se mais na descrição de como sistemas organizam-se e interagem do que no que são sistemas. O trabalho parte da relação entre a tentativa de totalidade sempre presente na leitura da poesia de Drummond, a impossibilidade de se alcançar essa totalidade e os processos de repetição que buscam assim expandir e levar ao leitor o que o poeta sente, aproximando o mais possível a expressão desse horizonte, numa forma de “irritação” na leitura. Após, detém-se sobre a repetição em Drummond como processo autopoietico, no sentido pensado por Luhmann, partindo de Maturana e da cibernética de segunda ordem: reentrada da forma na forma a partir da dependência sensível a condições iniciais. Trata-se de um procedimento que ocorre nos mais vários níveis distintos, dos quais três são analisados: a *persona gauche* como espécie de borda delimitadora da poesia, em um nível alto de organização; os primeiros poemas de cada livro como condutores do viés dos poemas subsequentes, em um nível intermediário; e os versos iniciais dos poemas em um nível baixo, da leitura isolada de cada poema. Além disso, o trabalho aborda, também usando a teoria dos sistemas e os estudos cognitivos para a literatura, a importância das emoções para o poeta Drummond, como canal de confraternização de sua poesia para os leitores e como sistema que mantém a unidade de sistemas psíquicos ao possuir elementos racionais, físicos, lógicos, perceptivos, sem se subsumir a esses elementos.

# Abstract

In this dissertation, my main goal is to relate the poetry of Carlos Drummond de Andrade to systems theory, specially the version by Niklas Luhmann contemplating communicational systems theory. Luhmann's theory is interdisciplinary in its premisses, based upon both Maturana and Varela's theory of autopoiesis and second-order cybernetics, as well as upon Husserl's phenomenology and certain aspects of deconstruction. However, Luhmann is critical to his basis as much as indebted to them. His theory is function, in the basic sense of the word, focusing more on the description of how do systems organize and interact, than on what they are. I first start from the relation between the attempt of totality, always present when reading Drummond's poetry, to the impossibility of achieving this totality and the repetition processes that aim to expand and take to the reader what the poet and his lyrical self feel, trying to approximate as much as possible expression and horizon, in a form of "irritation" in reading. Afterwards, I focus on the process of repetition in Drummond's poetry as an autopoietic process, in the sense thought by Luhmann: a reentry of form into form from the sensitive dependency on initial conditions. It is a procedure that can occur on many levels, of which I analyse three: the gauche persona as a kind of limiting boundary for Drummond's poetry, in a high level of organization; the first poems of every book in the poet's oeuvre as bias conductors for the poems following, on an average level; and the initial verses of a poem in a lower level, when reading a poem in isolation. I also approach, using both systems theory and cognitive poetics, the importance of emotions for Drummond the poet, both as a channel for fraternization in his poetry towards the reader and as a system that keeps the unity of psychic systems by having rational, physical, logical and perceptive elements without subsuming to these elements.



# SUMÁRIO

Considerações iniciais.....	11
1 Repetição e busca de totalidade.....	23
1.1 A busca por isomorfismo — analogias funcionais e mapeamentos .....	37
1.2 Repetição e ritmo.....	46
1.3 “Em estado de dicionário” — repetições de diferenças.....	62
1.4 Retorno à estrada.....	70
2 Caos, ordem e metapadrões: fronteiras.....	81
2.1 Fronteiras .....	86
2.2 Autocriação.....	92
2.2.1 Dependência sensível das condições iniciais — o primeiro poema.....	96
2.2.2 Dependência sensível das condições iniciais — primeiros poemas de cada livro.....	99
2.2.3 Dependência sensível das condições iniciais — primeiros versos de cada poema.....	105
2.3 Sonho de um sonho, cantiga de enganar.....	115
3 Sentir e conhecer.....	131
3.1 Especulações em torno das especulações.....	144
3.1.1 Dúvida, expressão – de um sistema para outro.....	150
3.1.2 Produção a partir da suspensão.....	157
3.2 Movimentos imperceptíveis do coração.....	164
3.3 Sequer a mim mesmo, contudo próximo.....	181
Considerações finais.....	187
Bibliografia.....	195



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

---



Neste trabalho, proponho uma aproximação entre a poesia de Carlos Drummond de Andrade e algumas versões da teoria dos sistemas. Essa aproximação busca expandir considerações acerca da repetição como pensada por Gilberto Mendonça Teles na poesia de Drummond: espécies de recursividade, de retorno a si para criar a diferença. Uma repetição que busca trazer à expressão o que é deixado de lado a cada escolha que se faz, um jogo entre real e virtual que o eu lírico de Drummond continuamente nos apresenta. Além de se deter em considerações sobre a poesia selecionando um nível como foco central (como fez Teles), busca pensar processos de repetição em vários níveis interagindo simultaneamente, em um jogo de ecos exatos e inexatos.

Esta aproximação é dificultada em partes, mas facilitada por outras. Uma das dificuldades está na teoria. Qual versão da teoria dos sistemas buscar? Existem estudos voltados à biologia, à computação, ou à administração; existe a teoria geral dos sistemas, desenvolvida por Ludwig von Bertalanffy na primeira metade do século XX, e ainda não completamente avaliada em suas possibilidades. Todas versões, no entanto, privilegiam a interdisciplinaridade. No desenvolvimento das leituras, acabei chegando à obra de Niklas Luhmann e a princípio fiquei receoso, pois era voltado à sociologia e, embora um dos campos complementares de um aspecto tão abstrato quanto a descrição da repetição seja o social, não me interessavam discussões (imaginava eu) de cunho político ou ideológico. Porém, a leitura de Luhmann me surpreendeu e agradou muito. Em sua teoria, vi uma teoria dos sistemas que abarca tanta abstração quanto possível, uma abstração que serve a um propósito: ser capaz de descrever os mais variados sistemas de cunho social, o próprio sistema social (ciência) que estuda esses sistemas, os sistemas que definem e estudam o campo sociológico; enfim, uma teoria recursiva, que aplica a si mesma os procedimentos que aplica ao que estuda — o que Luhmann e outros ciberneticistas chamam de “observação de segundo grau” a partir do que cha-

mam de cibernética de segunda ordem<sup>1</sup>. Um procedimento que Drummond também faz em sua poesia, onde os enfoques apresentados constantemente retornam sobre si mesmos, criando observações de observações. São ambas obras sobre a criação a partir da repetição e de como a criação limita a si mesma ao mesmo tempo em que se cria, estabelecendo fronteiras e relações essenciais com seu ambiente.

Outra dificuldade está na fortuna crítica dedicada a Drummond, cada vez mais extensa e aprofundada. No entanto, o respeito, mais que devido, às obras fundamentais dessa fortuna crítica torna-as também pontos de recorrência para estudos contemporâneos. As obras de Affonso Romano de Sant'Anna, José Guilherme Merquior, Hércio Martins, as considerações sucintas e precisas de Antonio Candido e Luiz Costa Lima, os trabalhos de John Gledson, são leituras necessárias para se entrar no estudo da obra de Drummond. Trabalhos tão profundos e fecundos têm em parte sua razão de ser por estudarem uma poesia da qual sempre se tira relevância, uma poesia finita que brinca com o infinito ao trazer para o jogo poético um “gosto” de imensidão, seja pelo tamanho da obra, seja pelas conexões tanto notadas e notáveis quanto frágeis. Poeta da pedra, Drummond também é um poeta da precariedade, face descascada da fragilidade humana. Como a flor frágil que fura o concreto em “Procura da poesia”, sua poesia apresenta com constância incursões por domínios rarefeitos do conhecimento e dos sentimentos humanos. Incursões que se casam com as considerações de Luhmann em especial. O teórico alemão parte da consideração de que a comunicação humana — de que se constitui a sociedade em geral, mas não necessariamente a humanidade — é sempre improvável, e sempre está a um passo de falhar. Ela é improvável

---

1 “Uma observação de primeira ordem pode apenas observar algo e, com base nisto, estabelecer a factualidade de da coisa: vejo que esse livro é preto — assim, o livro é preto. A observação de segunda ordem observa como olho de um observador constrói a cor deste livro como sendo preta. Assim, o “é” simples da expressão “o livro é preto” se torna mais complexo — não é preto em si mas como visto pelos olhos de seu observador. A simplicidade ontológica é perdida e a noção de “ser” se torna mais complexa”. MOELLER, Hans-Georg. *From souls to systems* (Ideas explained book series). Chicago: Open court, 2006, p. 72. Todas as traduções livres dos textos em inglês são minhas.

apesar de diariamente a experimentarmos e a praticarmos e de não podermos viver sem ela. Esta improbabilidade, que se tornou imperceptível, requer uma apreensão prévia e, além disso, um esforço que se poderia classificar como “contra-fenomenológico”. Isso é factível se se aborda a comunicação, não já como fenómeno, mas como problema, deixando de procurar um conceito que se ajuste ao máximo a todos os dados e começando por perguntar-se se a comunicação é possível<sup>2</sup>.

Antes ou além do dado, então, vêm as perguntas sobre como este dado é possível, ou se é possível. Esse tipo de pergunta é também recorrente no poeta. Suas ocorrências são volumosas, e seria possível dedicar um trabalho apenas a elas. Considero-as eventos especiais na poesia de Drummond, apesar de abundantes, pois apontam para uma suspensão do dado, e sua frequência pode se manter de modo a levar o sentido da leitura a pairar, numa flutuação de conceitos e sensações. Contudo, não o faz longe da análise, do rigor racional.

Este é outro traço comum entre a teoria e a poesia de Drummond. Não abandonar a capacidade descritiva em um mundo cada vez mais veloz e com cada vez mais transformações traz à tona a importância da contingência no ambiente (bem como no próprio sistema observador) e nas escolhas feitas para o caminho da poesia. A tentativa de compreender relações em um mundo cuja totalidade nos escapa leva a alternativas: pode-se abandonar toda tentativa de entendimento dos processos, tratando questões de sentido como inapreensíveis ou demasiadamente abertas; mas pode-se também entender que os modos analíticos continuam a atuar e a influenciar, adquirindo feições mais contingentes, dispostas sempre como mutáveis a cada passo de qualquer investigação, prontas a se desfazer ou a mudar, sem fazer da fixidez uma necessidade. Porém nunca se ausentam. Assim, um desejo de totalidade, bastante presente na poesia de Drummond, e atribuído a seu eu lírico gauche, tem de lidar com a diferenciação contínua do mundo em direção às partes do mundo (ou no mundo). A produção poética feita a partir da frustração em se abarcar a totalidade é um dos temas do presente trabalho, e ela possui relação íntima

---

2 LUHMANN, Niklas. *A improbabilidade da comunicação*. Lisboa: Vega, 2006, p. 41-42.

com a precariedade da comunicação.

De certo modo, então, há neste trabalho também uma tentativa de ler Drummond contemporaneamente, nos contextos do que chamam pós-modernidade. Como disse acima, no entanto, um fim das metanarrativas não implica o fim da análise, da racionalidade; antes usa a razão “contra” si mesma. Longe de destruí-la ou desacreditá-la, pode mascará-la, nublar sua consideração. Por isso também a pertinência de uma teoria como a de Luhmann, que não abdica da capacidade de descrever objetos racionalmente, ao mesmo tempo entendendo que descrevê-los integralmente é impossível, levando ao papel contingente das descrições. Por outro lado, a própria noção de pós-modernidade seria mais semântica e menos empírica; as instituições e processos desencadeados desde o século XVII (algumas, antes) ainda continuam vigentes: ciência, teoria política, sistema econômico, sistema jurídico, a família moderna, o sistema educativo, funcionam como sistemas observadores de segundo grau, que observam a si mesmos e buscam sua autorregulação tanto quanto possível<sup>3</sup>. Essas observações sobre observações implicam, para Luhmann, o caráter especificamente comunicativo dos sistemas sociais: “a sociedade só pode levar a cabo observações em forma de comunicação, não em forma de operações internas à consciência e sobretudo [não] sob forma de percepções”<sup>4</sup>. Comunicação como sistema social implica considerá-la como distinta dos sistemas humanos — embora nunca deles desconectada. Implica descrever sistemas comunicacionais como não necessariamente humanos. Essa limitação aponta primeiro um tratamento do ser humano como algo que qualquer teoria é incapaz de dar contorno totalizante. Os três sistemas acoplados de modo a configurar um ser humano são físicos, psíquicos e comunicacionais, e em sua interação se infere, mas não se toca, o ser. “O conceito aristotélico de que conteúdos mentais são os mesmos para todos os seres humanos (...) tornou-se obsoleto. E não é apenas a crença em uma mentalidade que entrou em declínio — o conceito correspondente de ser humano como

---

3 Idem. *Observaciones de la modernidad*. Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna. Barcelona: Paidós, 1997, p. 87-119.

4 Idem, ibidem, p. 110.



entidade única também já começa a sumir”<sup>5</sup>.

Essa multiplicidade de sistemas necessários para se abordar o ser humano também passa para o estudo da sociedade na teoria dos sistemas. Seu estatuto do ser humano na modernidade seria análogo ao do “mundo”, um processo ou entidade grande demais para caber em qualquer descrição. Algumas categorias, como mundo, ser humano, Deus, pendem na teoria dos sistemas para a indeterminação. Uma indeterminação da qual alguns elementos podem ser descritos, dispostos, com os quais se pode interagir e que se podem influenciar. A totalidade (ou a unidade) das operações, no entanto, não será alcançada.

O totalmente indeterminado não pode ser diferente do que é. Tão logo algo de determinado acontece ou é pressuposto, surgem com ele simultaneamente outras possibilidades. Pode tratar-se de um início casual, ou de um início que não tenha nenhuma consideração pelo já existente (por exemplo o começo do trabalho numa obra de arte); mas quando algo acontece ou é pressuposto, restringe-se, assim, o que a ele se combina (*was dazu passt*). Inicia-se uma história do combinar que restringe os intervalos de liberdade do que ainda é possível, sem poder cancelar (*aufheben*) a contingência de todas as determinações. Sempre é possível enxergar outras possibilidades, mesmo que não se esteja sempre em condições de também poder realizá-las. O mundo dos sentidos baseia-se na insatisfação e não, como pensava Aristóteles, na perfeição<sup>6</sup>.

Dessa impossibilidade de descrever ou contemplar o mundo, a totalidade, pode-se distinguir três abstrações sempre conjugadas. Sistema, ambiente e observador. Um *sistema* é uma observação feita e selecionada, o que imediatamente perfaz seu *ambiente* — tudo o que não é o sistema, mas pode conter outros sistemas e sustentar o sistema enfocado e o enfoque por que se observa.

---

5 MOELLER, Hans-Georg. *From souls to systems*. Op. Cit., p. 80.

6 LUHMANN, Niklas. Por que uma “teoria dos sistemas?”. In: STEIN, Ernildo; BONI, Luís A. de. *Dialética e liberdade*. Festschrift em homenagem a Carlos Roberto Cirne Lima. Porto Alegre, Petrópolis: UFRGS, Vozes, 1993, p. 431.

Essa distinção é necessariamente feita por um outro sistema, o *observador*. Sistemas observadores ou observantes são sistemas de segundo grau, isto é, capazes de observar a si mesmos em algum grau, bem como de algum modo comunicar essa observação para outros sistemas.

O papel central do observador é portanto distinguir, selecionar e comunicar o sentido de sua distinção entre outros sistemas. Esse grau de abstração é aplicável a sistemas psíquicos humanos, que selecionam através da consciência e da intencionalidade, e comunicam-se via linguagem e ação, entre outros. Também se aplica ao sistema social ciência, que elabora suas seleções através das experimentações, mas também através do código “reputação”, comunicações de seleções bem-sucedidas prévias feitas por determinadas pessoas. Como estes, muitos outros sistemas podem ser inscritos nessa maneira. Todos comportam, de um modo ou de outro, um alto grau de contingência, tanto a outros sistemas quanto a si mesmos. Um observador pode

escolher livremente o que ele com a ajuda de quais diferenças quer observar, estando limitado apenas através de si mesmo. Mas se quiser observar como observa aquilo que observa, fica com isto simultaneamente estabelecido que ele quer observar como o sistema se restringe e, através disso, se autodiferencia frente a outras contingências, que constituem então ambiente para o sistema<sup>7</sup>.

Nota-se primeiro uma espiral necessária para os conceitos. Sistema, ambiente, observador, contingência, não se hierarquizam, porém implicam e sustentam um ao outro. Qualquer sistema depende de seu ambiente, que depende desse sistema. Ambos dependem da constância sempre diferente e contingente da comunicação entre sistemas e entre sistemas e ambientes. Outros conceitos, como tempo, autopoiese, observação de segunda ordem ou acoplamento estrutural, não decorrem de modo causal, mas sustentam ao mesmo tempo em que são sustentados pelos primeiros conceitos. Observações de segunda ordem, por sua vez, diferenciam-se por serem observações sobre observações, mas não se comportam de modo diferente: serão ainda distin-

---

7 Idem, *ibidem*.

ções, seleções que formam sistemas, distintos de elementos, etc.

No ambiente de um sistema, tem-se comumente outros sistemas, com o qual o primeiro interage. Essa interação se dá por *acoplamento estrutural*, uma irritação simultânea entre sistemas operacionalmente fechados. Essa dupla articulação (fechamento operacional/acoplamento estrutural) entre sistemas é apresentada como alternativa para as noções de sistemas abertos e fechados da teoria geral dos sistemas. Em vez de abertura ou fechamento, procura-se investigar que procedimentos fecham o sistema, formando suas bordas (e caracterizando-o), e quais funcionam como poros, estendendo processos internos do sistema para a interação com seu meio e com outros sistemas. Daí se infere o sentido de *autopoiese* que Luhmann dá aos processos de fechamento dos sistemas. Retirado do conceito de Humberto Maturana, Luhmann compreende-o (a partir de George Spencer Brown) como *reentrada da forma na forma*: sistemas, ao elaborarem distinções (dentro/fora, ou claro/escuro/, bom/mau, direita/esquerda) podem aplicar novamente essas distinções dentro das distinções feitas. Assim, por exemplo, após distinguir o que está “à direita” em um sistema observado, podem distinguir o que está “à direita” e “à esquerda” na parte direita previamente distinta.

Mas, sendo uma teoria que “toma a diferença como diferença-guia”, nos mesmos termos de Luhmann, sua contraparte, a indiferenciação, tem papel especial no presente trabalho. Diferentemente de leituras que pensam a pós-modernidade como perda de definição nos contornos dos sistemas, e em especial entre sociedade e cultura<sup>8</sup>, este trabalho quer apontar sucintamente a desdiferenciação como outra diferença, uma que abstrai as diferenças que já conhece de modo a acolher o diferente em traços irmanados, uma tentativa presente em Drummond de chegar aos que considerava seus irmãos (“E cada instante é diferente, e cada/ homem é diferente, e somos todos iguais”, diz o eu em “Os últimos dias”, de *A rosa do povo*). Não se trata então de uma mescla dos sistemas distintos (que apareceria nos sistemas artísticos)<sup>9</sup>, mas de um apaga-

---

8 SEVÉINEN, Erkki. Art as an Autopoietic Sub-System of Modern Society — A Critical Analysis of the Concepts of Art and Autopoietic Systems in Luhmann's Late Production. *Theory, Culture & Society*, Londres, 2001, v. 18, n 1, p. 84-86.

9 Idem, ibidem.

mento, ou esquecimento (nos termos de Luhmann, de mudança de enfoque) do que se distingue, para que uma distinção que irmana seja privilegiada. Essa distinção é essencial a Drummond, e suas tentativas de trazer a totalidade e sua repetição são tentativas que trabalham em prol dessa irmandade. Uma tentativa de que partilho e que (seleção) provavelmente é meu guia central neste trabalho.

Os capítulos deste trabalho enfocam centralmente a sequência citada acima. Tentativa de totalidade e sua frustração, repetição e autocriação, e cognição e o papel das emoções como distinções que irmanam e englobam diferenças, de modo a dar unidade a um olhar, a uma consciência, a um ser humano.

No primeiro capítulo, parte-se de algumas considerações sobre o desejo de totalidade na poesia de Drummond para se considerar como a impossibilidade desta se transforma na fabricação e expansão de analogias que apontem ao sentimento de mundo. Essa tentativa se configura na busca de isomorfismo entre o sentido (razão, sentimento, ação) e a expressão, uma busca que não se completa, e continua por não se completar. Papel importante têm a questão do ritmo, como pensada a partir de Hans Gumbrecht, como uma complexificação da relação entre materialidades e sentido, sistemas distintos cujo acoplamento se dá via diferenciação, criando níveis novos de complexidade a partir da limitação<sup>10</sup>. Há também o que chamo de ritmo metainformacional, a partir da noção de “estado de dicionário” das palavras na poesia de Drummond. Esse estado é o de plurivalência das palavras, como nas entradas de um dicionário, que apontam para várias direções e configuram repetições em nível metainformacional. Este nível, distinto por Piotr Sadowski em sua abordagem da literatura e da semiótica via teoria geral dos sistemas<sup>11</sup>, é o de mais abstração, menos materialidade; difícil de trazer ao mundo, apenas morficamente, isto é, via analogias ou convenções, transformações de uma ordem de coisas que apontem, como índices, ícones ou símbolos, para o que os seres humanos concebem e sentem. O capítulo se concentra em torno de três poemas que

---

10 GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

11 SADOWSKI, Piotr. *From Interaction to Symbol: a systems view of the evolution of signs and communication*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2009.

apresentam a mesma “cena”: “No meio do caminho”, “O enigma” e “A máquina do mundo”. São pensados aqui como uma mesma situação, uma mesma vivência do eu lírico, que procura, no tempo, expandir o evento por que passou, aclarando sua compreensão e peso para sua própria definição. São um primeiro tipo de repetição: o do retorno às situações para aprofundar e retomar as questões, uma escavação, não da memória, mas das próprias metáforas mentais CAMINHO, OBSTÁCULO e VISÃO, imagens mentais e emocionais que se materializam em imagens simples e recorrentes na linguagem.

O segundo capítulo trata da repetição mais ativa. Partindo do conceito de autopoiese, especialmente como pensada por Luhmann, trata da diferenciação que sistemas fazem entre si e seu ambiente, através da inserção repetida de diferença em si mesmos, ou seja, do que escolhem para repetir e com essa repetição ao mesmo tempo criar a si mesmos continuamente ao mesmo tempo em que limitam suas possibilidades. Usando a dependência sensível de escolhas iniciais, com certa analogia aos fractais, pensa-se em três níveis autopoéticos: o do *gauche*, cuja personalidade é estrutural para a obra; o dos poemas iniciais em cada livro, cuja relação funcionam como sumários das questões tratadas em cada livro; e o dos versos iniciais de um poema, procedimento mais visível em vários poemas de Drummond, que usam a repetição e as variações sobre o verso repetido para ampliar a questão exposta, em um movimento de investigação análogo ao da repetição temática dos três poemas no primeiro capítulo, expandindo o tema sem afastar-se dele.

O terceiro capítulo considera a relação entre a teoria dos sistemas e estudos acerca da cognição, levando em conta a importância das emoções como instâncias que apontam para a totalização, não sendo decomponíveis a uma análise, mas estando sempre como sistemas em que subsistemas são percebidos, e como ambientes para a análise, suprimindo-a e sempre interagindo com ela. Seguindo as considerações do poeta, também prefiro considerar as emoções como causas, considerando que nosso ódio, nosso amor, nosso nojo, nossa curiosidade, nosso medo, sempre nos impelem, sempre nos fazem procurar motivos para nossas escolhas. Emoções socialmente adestradas, mas metainformacionalmente distintas dela (isto é, da educação comunicacional acerca dos sistemas da modernidade).

Procuro partir dos momentos suspensivos de Drummond e da lida com paradoxos normalmente presente neles, para pensar a produtividade possível devido a esses paradoxos — novamente, uma preferência por Luhmann, que coloca questões sobre fundamentos e primeiros princípios na ordem dos processos indecíveis, questões carregadas demais de ontologia. Embora não adentre questões acerca do construtivismo, ele fica implícito na consideração da própria cognição como processo de distinção e seleção contínua entre sistemas e ambientes.

O vocabulário da teoria do sistema conversa bastante bem com o dos estudos da poética cognitiva, embora sendo mais árido e recursivo. O capítulo considera centralmente dois poemas longos, “Especulações em torno da palavra homem” e “Os bens e o sangue”, para investigar o papel da suspensão na própria delimitação da poesia de Drummond e o caráter da comunicação das emoções como tentativas de pontes entre o poeta e seus leitores, objeto de bastante apreço para o poeta. O tímido que veio a público para dizer que é tímido, na expressão de Davi Arrigucci, parece não ter vindo apenas para isto, mas para fazer dessa doação uma confraternização, no sentido literal de comunicar a partilha de si para tornar irmãos os que desejarem. Seleção central para este pequeno estudioso desse tímido.

# 1 REPETIÇÃO E BUSCA DE TOTALIDADE

---





Brian — Vocês são todos diferentes!  
Multidão — Sim! Nós somos todos diferentes!  
(um homem levanta a mão)  
Homem — Eu não sou.  
[Monty Python – *A Vida de Brian*]

Na crítica dedicada à obra poética de Carlos Drummond de Andrade, diversas estruturações já foram feitas. Essas leituras tornaram-se base para a compreensão da obra do poeta de Itabira. Mais ou menos amplas, mostraram qualidades e temas presentes e recorrentes em sua poesia. Toda a geração recente de críticos e leitores de Drummond deve-lhes tributo. Os trabalhos de Affonso Romano de Sant’Anna<sup>12</sup>, José Guilherme Merquior<sup>13</sup>, Gilberto Mendonça Teles<sup>14</sup>, Luiz Costa Lima<sup>15</sup>, Antonio Candido<sup>16</sup>, John Gledson<sup>17</sup>, além de outros, auxiliam a elucidar os processos ali presentes, em maior ou menor grau. Entre tais trabalhos, houve sempre um certo lugar-comum acerca da abordagem de sua poesia como dividida em *fases*. Essa divisão ganhou força a partir de *Verso universo em Drummond*, de Merquior, que dividiu a compreensão da obra de Drummond como fases: a poesia inicial, até *Sentimento do mundo*, o “meio-dia da escrita” com *Rosa do povo*, o “quarteto metafísico”, compreendido entre os *Novos poemas e A vida passada e limpo*, e “o último lirismo de Drummond”, com a poesia de *Lição de coisas* até a publicada à época.

Houve refutações, revisões e aceitação de tal divisão por parte da crítica. John Gledson<sup>18</sup>, por exemplo, usou da divisão em fases, muito embora principie dizendo que é preciso entender a poesia de Drummond “nos seus próprios termos, e não à luz de qualquer ideologia ou contexto exterior a este

---

12 Carlos Drummond de Andrade: análise da obra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

13 *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

14 *Drummond, a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

15 *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

16 Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

17 *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

18 *Ibidem*.

mundo complexo mas coeso”<sup>19</sup>. Apenas com o tempo entendi que se há algum termo próprio na poesia de Drummond, essas divisões não o são. O Drummond irônico, o social, o metafísico, o autobiógrafo. Os críticos sempre perceberam que esses recortes eram feitos sobre *tons preponderantes*, por assim dizer. Tal percepção está em Gledson, quando diz na introdução do livro sobre a obra do poeta, que “estas ‘etapas’ sugerem uma classificação fácil de uma realidade complexa — há poemas que são irônicos, sociais e até ‘metafísicos’ ao mesmo tempo! Pensem n’*O mito*, por exemplo”<sup>20</sup>. Não obstante, as críticas acabam por cair em uma divisão similar, às vezes similar demais. É o caso do próprio Gledson. Mesmo percebendo a complexidade (também se diria impossibilidade) de classificar a poesia de Drummond, na mesma introdução o autor já se refere às fases de sua poesia. Chama-as *momentos, períodos*, etc., atribuindo a cada um uma determinada qualidade: “A nossa versão da trajetória do poeta divide-a em cinco *períodos*, segundo o nível de consciência que o poeta tem dessas estruturas, e dos ‘sistemas’ que compõem”<sup>21</sup>.

Considerando válida tal divisão, parto, contudo, de sua contrapartida. Em vez de dividir, minha procura é pelo que persiste ao longo da obra poética de Drummond, o que pode ser visto ou inferido entre cada poema e entre cada livro, o que se modifica mantendo identidade, não nos temas (o que já foi explicitado por Affonso Romano de Sant’Anna), mas nos procedimentos mais internos. Podemos dizer que basta olhar o nome do autor, ou explicitar minúcias de estilo analiticamente para satisfazer essa procura. Mas ainda acontece um modo simplificado de “ver” Drummond (não, é claro, em seus leitores mais dedicados), que apaga suas complexidades, ao mesmo tempo facilitando o caminho para algumas de suas características, ao procurar organizar as tendências em sua poesia. Sem buscar invalidar tais procedimentos, ao contrário, tendo-os como ponto de partida, é consequente que se pode ganhar experiências mais ricas de leitura ao guiar-se por esquemas que incluem o movimento e a fragilidade de suas condições. É muito comum que a noção de um *processo* seja deixada de lado em favor de categorias (como as fases men-

---

19 Ibidem, p. 11.

20 Ibidem, p. 13.

21 Ibidem, p. 18, grifo meu.

cionadas), de congelamentos de ideias, de enumerações que, embora certas, verificáveis e enriquecedoras para um leitor, deixam de lado os movimentos *entre* cada número, cada categoria. Analogamente ao relacionamento *figura-fundo*, é uso comum salientarmos a primeira e desmerecermos o segundo, esquecendo que a primeira ao mesmo tempo não se faz sem o segundo, e de que contribui para fazê-lo. Abordar um processo análogo à de figura-fundo (sistema/ambiente) é um dos temas centrais deste trabalho exatamente porque é uma forma recorrente na própria poesia de Drummond.

Este trabalho será também uma tentativa de pensar a repetição em Drummond, não em um nível apenas, mas entre os níveis normalmente abordados. Não apenas nos estratos linguísticos e formais, mas também nas abstrações apofáticas (que procuram lidar com o inexprimível). Menos no que cada um desses campos é, mas mais no que fazem, projetando-se um no campo do outro. Nesse sentido, a análise poética procura conversar com campos que buscam a totalidade (embora a ela não cheguem), através da ciência (nas teorias dos sistemas e dos estudo da cognição, no que dizem respeito à literatura), da filosofia e da leitura da poesia. Se por um lado “A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele”<sup>22</sup>, por outro as descrições e mapeamentos que o conhecimento voltado à ciência produz permitem dar relevo a aspectos descritivos e produtivos (não que estes estivessem ausentes de outros modos de produção abstrata humana). “Tanto quanto a arte, a ciência busca a contemplação de uma totalidade que a contingência nos esconde”<sup>23</sup>. E no entanto é a própria contingência o caminho trilhado para se avançar.

Mesmo este conhecimento pode não ser suficiente. Segundo Antônio Houaiss, “os ramos do saber brotados do tronco comum ou foram particularizantes do homem, ou, quando totalizantes, tendiam para *um só* dos usos da

---

22 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins fontes, 1999, p. 4.

23 SANTOS. Alckmar Luiz. *Le palindrome critique*: Merleau-Ponty et Alberto Caeiro. 1993. 480 f. Tese (Doutorado) - Université de Paris VII, Paris, 1993, p. 14.

linguagem (e de mentação)”<sup>24</sup>. A consideração do filólogo partilha certa tendência da literatura e das artes, que tentam oferecer “ao homem fragmentado e dilacerado a contrapartida em concretude de sua totalidade e de sua aventura individual”<sup>25</sup>. É sempre ao todo que a poesia de Drummond se dirige, ao que está além das distinções — e é essa operação uma distinção que a um tempo impossibilita a totalidade e a coloca em perspectiva. Pensa-se aqui, novamente, com o auxílio da teoria dos sistemas e, também com os estudos cognitivos sobre a literatura — que conversam com a teoria sobre a recepção de textos literários de Wolfgang Iser, em seus estudos acerca da leitura — para considerar o papel do desejo de totalidade, como oferecida por Drummond. Sobretudo ele como “teórico” da vida, como pensador-sentidor-buscador do mundo, no mundo, como já dissera John Gledson, para quem também a dimensão teórica de Drummond está em sua poesia: “essa dimensão sempre esteve presente, mas expressa na própria poesia, em especial em certos poemas, sem dúvida porque sua grande complexidade e suas tensões internas ficavam mais bem demonstradas ali”<sup>26</sup>. Também procuro certos aspectos teóricos em Drummond, e os poemas são o lugar certos para fazê-lo. Ainda concordando com Gledson, busco o que em Drummond transforma movimento em forma, e vice-versa<sup>27</sup>.

Certas noções da teoria dos sistemas e sobre diferenças, a meu ver, podem ser relacionadas com a poesia de Drummond porque esta é abstrata o suficiente para permear toda distinção que o poeta faz em sua busca de expressão. Contudo, é necessária certa dissertação sobre conceitos da teoria dos sistemas. Primeiro, alguma definição de *sistema*. Segundo Ludwig von Bertalanffy, um sistema seria um “complexo de componentes em interação”, com “conceitos característicos das totalidades organizadas, tais como interação, soma, mecanização, centralização, competição, finalidade, etc.”, para

---

24 In: \_\_\_\_\_. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 21, grifo meu.

25 Idem, *ibidem*, p. 22.

26 GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 14.

27 Idem, *ibidem*, p. 161.

aplicá-los a fenômenos concretos<sup>28</sup>.

O significado da expressão um tanto mística “o todo é mais que a soma das partes” consiste simplesmente em que as características constitutivas não são explicáveis a partir das características das partes isoladas. As características do complexo, portanto, comparadas às dos elementos, parecem “novas” ou “emergentes”. Se porém conhecermos o total das partes contidas em um sistema e as relações entre elas o comportamento do sistema pode ser derivado do comportamento das partes. Podemos também dizer: enquanto podemos conceber uma soma como sendo composta gradualmente, um sistema, enquanto total de suas partes com suas inter-relações, tem de ser concebido instantaneamente.<sup>29</sup>

A definição acima implica a noção de sistemas como totalidades ou *Gestalten*: totalidades percebidas intuitivamente. Há a vantagem de se pensar em organizações permeadas pela interação com outros sistemas. Outra aceção, a de Niklas Luhmann, pode ser muito mais proveitosa. Sua teoria dos sistemas é voltada para a sociologia, e no entanto o próprio conceito de sociedade nela é muito mais abstrato do que comumente se usa. Luhmann embasa sua teoria na *distinção* sistema/ambiente, análoga à de figura/fundo (embora muito mais volátil), e com ela vai procurar descrever todo tipo de relação através de uma abstração em alguns casos desconcertante, conseguindo um grau bastante elevado de teorização e abrangência. Para o autor, os sistemas sociais não se compõem de pessoas, mas de comunicações; a descrição das operações deste é abstrata o suficiente para incluir descrições da natureza (físicas e psicológicas), mantendo sempre uma abordagem descritiva. O embasamento na distinção entre sistema e ambiente não significa no entanto apenas um começo: ela ressurge a todo momento, em cada nível abordado, sendo que seu foco central não é o sistema enfocado, mas a *diferença* entre qualquer sistema e seu ambiente<sup>30</sup>. O foco na diferença dá unidade assim tanto a estruturas e proces-

28 BERTALANFFY, Ludwig von. *Teoria geral dos sistemas*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 128.

29 Idem, *ibidem*, p. 83.

30 LUHMANN, Niklas. *Social systems*. Stanford: Stanford University Press, 1995, p. 177.

sos quanto bases e causas, tanto ao que é selecionado quanto ao que é deixado de lado. Considero o tipo de operação de distinções de Luhmann possível de ser paralelizado ao de Drummond, muito embora sejam campos diferentes: tanto tal teoria quanto a poesia aqui centrada procuram universalidade, sabendo de sua impossibilidade desde o princípio, Luhmann com o que alguns chamam de superteoria<sup>31</sup>, Drummond com a impossibilidade de recusar o “mínimo objeto”.

Mas universalidade não significa, aqui, totalidade. Pois as teorias dos sistemas são também pensadas como busca por controle e ordenação de complexidade, tendendo a excluir justamente o sentido do todo, “coisa em si”. “A unidade da qual a teoria dos sistemas fala não é a unidade do todo, mas a unidade de sistemas que são ecologicamente ligados um ao outro, sem qualquer “supersistema” que assegure e organize essa ecologia, muito menos direcioná-la teleologicamente para um futuro melhor”<sup>32</sup>. Toma-se assim esse caminho, de ordenação que não alcança a totalidade — mas que incessante a busca, e por ela se guia. Uma busca perene, que continua apesar de (e por) não chegar a seu destino, como dito pelo próprio Drummond na epígrafe de “Corpo”, um dos últimos livros lançados pelo poeta: “O problema não é inventar. É ser inventado hora após hora e nunca ficar pronta nossa edição convincente”<sup>33</sup>.

Nos estudo literários que lançam mão da teoria dos sistemas, os mais proeminentes são os de Siegfried Schmidt<sup>34</sup>, Itamar Even-Zohar<sup>35</sup> e, mais re-

31 Sobre a crítica à relação entre metanarrativas e superteoria, Hans-Georg Moeller diz que “[c]omo uma metanarrativa, uma superteoria também reivindica conseguir lidar com praticamente tudo. (...) Ao contrário de uma metanarrativa, contudo, uma superteoria é construída ao redor de um núcleo irônico ou auto-irônico. Ao incluir-se “totalmente” (e não apenas seu princípio) em si mesma, ela reconhece não apenas sua validade geral, mas a auto-dependência de si mesma”, o que leva a um alto grau (Moeller diz “grau absoluto”) de contingência. *Luhmann explained*. Op. Cit, p. 200.

32 BAECKER, Dirk. *Why systems? Theory culture society*, v. 18, n. 1, p. 64.

33 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra poética completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 1230. A não ser quando explicitamente citado, todas as referências ao poemas de Drummond são desta obra.

34 SCHMIDT, Siegfried J et al. *Ciência da literatura empírica: uma alternativa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

35 Even-Zohar, Itamar. *Polysystem Theory*, in *Polysystem Studies*. *Poetics Today*, 11:1, 1990. Disponível em <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>, em

centemente, o de Piotr Sadowski; mas também o de Wolfgang Iser, cuja abordagem para o estudo da recepção leva em consideração o caráter sistêmico (à maneira de Luhmann) do fenômeno da leitura literária. Como, no entanto, o estudo presente limita-se à obra poética de Drummond, esta se define como a organização primeira, intuída, em que seus elementos — livros e, neles, poemas — estabelecem interações e acoplamentos significativos entre si, via leitura.

A poesia (como a ficção) não se opõe à realidade, mas comunica algo sobre ela<sup>36</sup>. Nesse sentido, podemos acessar os processos comunicativos para buscar a constituição dos sentidos possíveis em relação à poesia. Por isso também a necessidade de uma aproximação ao fenômeno poético na leitura, como reequilíbrio — descrição do fenômeno poético e de cada poema, do que o eu-lírico projeta, em cada verso, cada palavra, estrofe. Mas a descrição do fenômeno poético na leitura leva, por oposição e consequência, ao fenômeno poético *fora* da leitura, ao que era ambiente de um sistema e agora é selecionado: “o poema não empenha somente o ouvido ou a boca: ele solicita o ser ao mundo inteiro”<sup>37</sup>. Através das esquematizações fornecidas — na leitura dos poemas e na relação entre eles, passando pelos livros que os contêm até a relação deles com o ser humano que os criou, em certos desejos que deixou gravados — é possível pensar nesse desejo de totalidade tão recorrente no ser humano. Se por um lado essa totalidade foi abandonada como objeto na arte, na literatura e poesia modernas, se uma das funções centrais da arte é não representar tal totalidade, mas “descobrir e talvez também equilibrar o déficit que os sistemas dominantes possuem”<sup>38</sup>, por outro lado a relação não desaparece, mas torna-se um ambiente (não necessariamente um fundo) para essa interação entre sistemas dominantes e sistemas artísticos, como o espaço não-marcado, que ao mesmo tempo nos leva ao observador da observação e mantém “uma diferença que, quando observada, sempre regenera o inobservá-

---

15/08/2011.

36 ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 102.

37 DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969, p. 104.

38 Idem, *ibidem*, p. 40.

vel”<sup>39</sup>, isto é, sempre possibilita apontar para o que o reequilíbrio dado pela arte deixa de fora, e através da própria arte.

O modo mentado-poético de Drummond é essa “função concretizadora do Homem pelo Homem, a que podia continuar a dar-lhe uma vivência de sua totalidade realizada”<sup>40</sup>. Essa busca pela vivência da totalidade (do indistinto) salta sempre da leitura sua poesia. A capacidade expressiva da língua é nela expandida para chegar a refletir algo dessa vivência. Os momentos selecionados como centro, neste trabalho, são os aqueles em que o eu sente algo imponderável e tenta passar, por imagens, sons e palavras, raciocínio e materialidade esse todo sentido, invisível, imponderável.

O poeta *sente* mais do que pode realmente exprimir. Tem que limitar-se aos elementos da língua. Além disso, vê-se preso às solicitações do vocabulário e dos temas de sua época e deseja imprimir neles a sua marca pessoal e autêntica. E nessa ânsia de originalidade, o poeta se atira contra as fronteiras do idioma, ampliando-as e tornando maleáveis as estruturas que as convenções gramaticais haviam “fixado” num “plano ideal”, mas estático.<sup>41</sup>

Esse sentir, que ultrapassa as fronteiras, tão humano quanto deixado de lado pela tentativa de objetividade, será aqui também o primeiro norte. Se é impossível vermos e sentirmos abertamente o que o poeta sentiu/sente para fazer sua poesia, nenhuma escavação nesse sentido é interdita. Sabermos o que o outro pensa ou sente (ou mesmo faz, por vezes) é impossível, apesar de podermos chegar a consensos frágeis. Saber do outro é ainda mais difícil devido a nossa própria batalha interna pelo sentido<sup>42</sup>. Iser fala da ficção literária

---

39 LUHMANN, Niklas. The Paradox of Observing Systems . *Cultural Critique*, n. 31, The Politics of Systems and Environments, Part II, 1995, p. 44.

40 HOUAISS, Antônio. Drummond. Op. Cit., p. 22.

41 TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond, a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 171, grifo meu.

42 Douglas Hofstadter, na palestra “Analogy as the core of cognition”, diz que “Cada palavra que estou dizendo provavelmente tem um erro, e é disso que estou falando. Cada palavra tem uma luta subterrânea acontecendo dentro dela. Você não sabe, não ouve, mesmo eu não



como reequilíbrio do déficit causado pelos sistemas dominantes. Por sua vez, no entanto, a linguagem também apresenta seus déficits em relação ao mundo e ao ser. Usando termos lacanianos, também tem seus “furos”. Por isso a ênfase na repetição. Repetir, a partir da insuficiência, “nos diz sobre sua capacidade de fazer funcionar o simbólico, de dar ao desejo seu mote original, de fazer do desejo motor da capacidade dos sujeitos de se conectarem e reconectarem a objetos”<sup>43</sup>.

Na poesia de Drummond, já foram abordados criticamente tanto o caráter de sistema, de *projectum* (pelo menos no estudo do tempo, na obra de Affonso Romano de Sant’Anna<sup>44</sup>), quanto o de aspectos formais da repetição (no trabalhos de Gilberto Mendonça Teles e de Hércio Martins<sup>45</sup>, por exemplo). A questão problemática, para mim, no grande livro de Teles, é sua limitação central apenas às repetições morfológicas, de palavras isoladas, e literais, praticamente sem variação. A poesia de Drummond, por outro lado, utiliza-se da repetição em níveis tão diversos que sua concatenação e explicitação tornam-se complexos jogos de lógica, referência e (am)bivalência, e também de sentimento. Segundo o próprio Gilberto Mendonça Teles,

tratando-se de elementos de estrutura interna, a repetição gera imediatamente uma corrente intensiva cuja maior significação depende não só do valor semântico da massa repetida como também da ex-

---

ouço, não sou responsável pelo que acontece sob a superfície. Mas às vezes posso sentir e às vezes você pode ouvir pequenas hesitações. Talvez possa ser uma pequena hesitação antes da palavra começar, pode ser a duração de uma consoantes, talvez a distorção de uma vogal. Pode ser uma entonação estranha. Tudo isto é revelador da luta entre as palavras: as análogas que estão lutando para assumir o controle e vencer as outras”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=n8m7lFQ3njk>, em 23 de agosto de 2011, no fim da palestra, em 1:01:00.

43 ALMEIDA, Leonardo Pinto de; ATALLAH, Raul Marcel Filgueiras. O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica. *Ágora*, Rio de Janeiro [online]. 2008, vol.II, n.2, pp. 203-218. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982008000200003>, em 14/10/2011.

44 Op. Cit.

45 *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

tensão e da categoria gramatical a que pertença o vocábulo. O mesmo ocorre com a reiteração de segmentos melódicos, cuja função é também a de atuar como grupos de força, em movimento, desencadeando uma consciência rítmica em que o leitor se vê lançado, como num torvelinho.<sup>46</sup>

O estudo do crítico se concentra sobre a repetição lexical, saindo da generalidade da repetição para seu objetivo específico, a análise da epizeuxe (repetição única de uma palavra, uma vez ou mais de uma vez em sequência): ao restringir o fenômeno à área puramente lexical, “a repetição perde seu possível caráter geral para se transformar num recurso de ampliação do vocábulo e de seu conteúdo”.<sup>47</sup> Pensando a partir da escolha do crítico, como entender a extensão dessa força semântica e formal não só em níveis determinados, como no caso é o do vocábulo e dos segmentos melódicos, mas também na interpenetração de níveis (fonético, morfológico, sintático, semântico, emocional)? Se, ao nível dos vocábulos, a repetição presta-se à ampliação das semelhanças e de seu conteúdo, que mais pode ocorrer a partir do mesmo procedimento, para além desse nível, em sua sintaxe, em sua sonoridade e em seus sentidos, mas também entre sua sintaxe e sua sonoridade, seus sentidos e seu léxico? Como um nível repercute em outro? Como o caminho entre os níveis traz, se o fizer, essa imponderabilidade poderosa a sua poesia? As forças de repetição na poesia de Drummond são intensas, presentes e participantes; propiciam vias de entendimento ao mesmo tempo em que hipnotizam, dão e prometem, chegam e retiram. É o ponto, segundo Antônio Houaiss, que “se pode assentar como certo”:

a repetição em Drummond é processo constante; essa repetição, que no início se manifesta como recurso para valorização do pormenor poemático, exceto nos casos obsessivos, se transforma depois — *continuando a ser isso ainda* — na fórmula mais feliz de amplificação temática; é com o auxílio de uma palavra eleita para esse fim, ou

---

46 TELES. Op. Cit., p. 71.

47 Idem, ibidem, p. 31.

uma frase, que se multiplica a valorização do elemento ponderal do poema.<sup>48</sup>

É possível ler aqui a repetição pensada por Deleuze como um processo duplo, de duas repetições: uma nua (a repetição do mesmo), outra vestida (a repetição como movimento que trará o diferente, o novo); o filósofo faz um paralelo entre a repetição métrica musical, com medidas normalmente idênticas (um Mesmo), que por um lado sustenta e por outro é possibilitada pela repetição do ritmo, sempre pulsando diferentemente, variando, mas carregando consigo a repetição do mesmo (essas duas depois formarão três: do presente e do passado para o futuro):

As duas repetições não são independentes. Uma é o sujeito singular, o âmago e a interioridade, a profundidade da outra. A outra é somente o envoltório exterior, o efeito abstrato. A repetição de dissimetria oculta-se nos conjuntos ou efeitos simétricos; uma repetição de pontos relevantes sob a repetição de pontos ordinários; e, em toda parte, o Outro na repetição do Mesmo.<sup>49</sup>

Assim, da repetição do mesmo, é possível pensar o novo, no passo adiante, na expansão expressiva humana. Através dela, e nela, pode-se galgar passos no que ainda não estava diretamente exprimível. Esse campo, o da poesia de Drummond, é o de uma sensibilidade vivida, que tenta se partilhar, o que vê (mesmo que invisível), o que sente (mesmo o difícil de sentir), o que almeja, mesmo sendo tão difíceis a partilha e o que se tenta partilhar.

Essa partilha é o outro lado da questão; o lançar-se para fora, a afirmação do novo a partir do conhecido, novo passo a partir do já dado, porque o inexprimível continua o sendo. Sem discordar de Deleuze em sua crítica ao Mesmo, creio que até este é difícil de ser percebido; seu “encaixe” na representação tende a apagar percepções de um plano que, se Ideal, não depende de si

---

48 HOUAISS, Antônio. Sobre uma fase de Carlos Drummond de Andrade. In: \_\_\_\_\_. Op. Cit., p. 185. Também citado em TELES. Op. Cit., p. 30. Grifo meu.

49 Deleuze. Op. Cit., p. 50.

quanto ao uso. Tanto quanto a diferença, a afirmação, o poeta busca também esse plano além (não só o percebido, mas também além deste), em um movimento que busca transcender a si próprio em direção ao mundo e (em escavação) a si próprio. E o busca por ser necessário viver tanto no mundo como em si. Uma busca que em geral não se constitui, em sua poesia, via certeza, mas via dúvida, oscilação nas várias aplicações dessa palavra. Gostaria de abordar essa busca a partir da análise de processos repetitivos e de suas conexões, tentando uma unidade de olhar sem abandonar as multiplicidades da poesia.

## 1.1 A BUSCA POR ISOMORFISMO – ANALOGIAS FUNCIONAIS E MAPEAMENTOS

A poesia de Drummond se apresenta como um sistema, mas brota aos poucos dos elementos, em cada leitura, como processo plural, feito de repetições em todas as escalas mórficas, sonoras, semânticas, emocionais. Enfeixá-las em um processo único é inviável, a não ser que se opte pelo sentido polissêmico, remetendo a vários níveis de entendimento. É possível pensar aqui na noção de *isomorfismo* para tratar desses processos. O melhor da crítica de Drummond foca, em geral, em um processo de repetição: a mímese (Merquior<sup>50</sup>), a repetição literal da palavra (Teles<sup>51</sup>), a rima (Martins<sup>52</sup>), os temas centrais (Sant'Anna<sup>53</sup>) que sempre retornam (ou do qual o eu drummondiano nunca sai). Como essas organizações podem lidar uma com a outra, harmonicamente, e ao mesmo tempo como tensão?

É possível pensar essas relações com a ajuda da teoria dos sistemas e suas aplicações à literatura, partindo dos processos repetitivos mais intelectuais, passando (centralmente) pelos emocionais, sentimentais e perceptivos do eu drummondiano, para se inferir, sem exaurir certamente, a vida que Drum-

---

50 *Verso universo em Drummond.*

51 *Drummond, a estilística da repetição.* Op. Cit.

52 MARTINS, Hécio. A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

53 Carlos Drummond de Andrade: análise da obra. Op. Cit.

mond busca, que chamou “menor” em um grande poema, mas que o é em tamanho, não em importância — uma necessidade de vida além das teorizações, além das explicações, no limite da língua (quicá até a bondade). Usar o estudo da interação entre sistemas ajuda a traçar os passos de leitura, ao buscar trazer o todo para cada livro, cada poema, cada verso de Drummond, e das partes que compõem o verso, sem deixar o “todo” de lado, em cada passo da leitura.

Isomorfismo. Para uma definição, ao mesmo tempo apurada e ampla, uso a de Douglas Hofstadter, cuja obra *Gödel, Escher, Bach, um entrelaçamento de gênios brilhantes* é uma investigação profunda, divertida e longa sobre o quanto (ou se) um sistema qualquer pode compreender a si próprio, desdobrar-se e tornar-se consciente. Passando pela música de Bach e John Cage, as artes plásticas, as gravuras de Escher, matemática, genética, computação, lógica e cibernética, o autor desenvolve uma teoria dos isomorfismos, e de como estes podem somar-se e interagir de modo a criar níveis de complexidade impensados quando vistos como processos isolados. Suas primeiras definições são as seguintes:

A palavra “isomorfismo” é aplicável quando duas estruturas complexas podem ser superpostas uma à outra, de tal modo que para cada parte de uma estrutura haja uma parte correspondente na outra estrutura, onde “correspondente” significa que ambas as partes desempenham papéis similares em suas respectivas estruturas. Esse emprego da palavra “isomorfismo” é derivado de uma noção matemática mais precisa.

(...) A percepção de um isomorfismo entre duas estruturas conhecidas é um avanço significativo do conhecimento — e eu afirmo que são essas percepções de isomorfismos que criam os significados nas mentes das pessoas. Uma palavra final sobre a percepção de isomorfismos: uma vez que eles aparecem em muitas formas e tamanhos, falando figurativamente, nem sempre fica totalmente claro quando um isomorfismo é realmente encontrado. Assim, “isomorfismo” tem o caráter normalmente vago das palavras

— o que é um defeito, mas também é uma vantagem.<sup>54</sup>

Outra definição é a de Piotr Sadowski, em seu estudo acerca do desenvolvimento que vai da interação ao simbólico.

Para Bertalanffy, a Teoria Geral dos Sistemas era um tipo de meta-teoria, um paradigma novo e abrangente para ser usado na construção de modelos teóricos em todas as ciências, e designada primariamente para investigar os assim chamados isomorfismos, isto é, *analogias funcionais entre domínios empíricos diferentes*, incluindo organismos vivos, sistemas sociais e máquinas cibernéticas<sup>55</sup>.

Um dos aspectos a se ressaltar no conceito é justamente essa analogia funcional entre organizações; o outro é o da superposição entre estruturas. Procuro usar isomorfismo tanto i) como as similaridades reconhecidas entre sistemas, quanto, em especial, ii) o mapeamento de metáforas e características funcionais de cada sistema que, por vezes em suas partes, por vezes em seus movimentos, geram essa superposição: clareza, variedade, sistematicidade, abstração, escopo e validade das metáforas<sup>56</sup>. A ressalva ao conceito é exatamente a correspondência “parte por parte”, dificilmente reconhecida porque dificilmente existente. O que por outro lado torna central tais mapeamentos entre sistemas aqui é a possibilidade de, saindo de um sistema (ou ordem, movimento, função, estrutura) que você conhece e sobre o qual tem certo domínio — por exemplo, andar de bicicleta —, chegar a um sistema (ou ordem, movimento, função, estrutura) que você ainda não conhece e sobre o qual ainda não tem domínio, mas que o conhecimento do sistema anterior torna possível — por exemplo, andar de motocicleta.

---

54 HOFSTADTER. Gödel, Escher, Bach, um entrelaçamento de gênios brilhantes. Brasília: UNB, 2001, p. 56-57.

55 SADOWSKI, Piotr. *From interaction to symbol: a systems view of the evolution of signs and communication*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2009, p. 1-2.

56 STOCKWELL, Peter. *Cognitive poetics*. Londres: Routledge, 2002, p. 108.

Quando você se defronta com um sistema formal sobre o qual não sabe nada, e se espera descobrir algum significado escondido em seu interior, seu problema é o de como atribuir interpretações a seus símbolos de maneira significativa — ou seja, de maneira a que emergja uma correspondência de nível mais alto entre afirmações verdadeiras e teoremas. (...) Quando você encontra uma boa escolha, uma escolha “significativa”, de repente as coisas ganham sentido e o trabalho se acelera enormemente.<sup>57</sup>

Hofstadter parte aqui do estudo dos sistemas formais — os termos “sistema formal”, “significado”, “símbolos”, “interpretações”, “nível” na citação possuem significado específico. No entanto, o mesmo processo de busca interpretativa pode se dar na leitura da poesia. Mais do que ser um processo fechado em um modo de conhecimento, a busca por isomorfismos e o reconhecimento de morfismos estão em toda a produção do conhecimento, seja na abordagem do entorno, seja no estudo da abstração humana. Se dão sempre através de um observador que, ao mesmo tempo limitado e estimulado por sua própria perspectiva, cria descrições a partir de uma primeira distinção entre algo e o mundo, e com ele interage. Ela se faz em múltiplos graus. Algumas podem ser plenamente satisfeitas (buscar alimento, por exemplo). Outras não se farão diretamente (o amor que se quer expressar, como o amor, por exemplo). Sem poder interferir em todos os ambientes que reconhece e com que interage, o observador desenvolve analogias, que devem corresponder em algum grau a esses sistemas/ambientes.

A lógica dessas analogias por sua vez procura ser “isomorfa à lógica operacional do sistema que descreve”<sup>58</sup>, isto é, devendo minimamente propiciar comunicação de sentido. Uso aqui isomorfismo para englobar padrões, escalas, intertexto, citações, reflexos, semelhanças e diferenças, metáforas e mapeamentos de sentido entre processos. Do “quadro” taxonômico criticado por Foucault, ou da prevalência da similitude até o século XVI, nos quatro ti-

---

57 HOFSTADTER, Douglas. Op. Cit., p. 57.

58 SCHMIDT, Siegfried J. Do texto ao sistema literário. Esboço de uma ciência da literatura empírica construtivista. In: \_\_\_\_ et al. *Ciência da literatura empírica — uma alternativa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989, p. 57.



pos por ele apontados: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* e *simpatias* (Foucault, 2000)<sup>59</sup>; da representação matemática e lógica ao fundamento sem-fundo de Deleuze e sua intenção de inverter o platonismo<sup>60</sup>, das inúmeras instâncias da metáfora ao estudo das linguagens humanas, o conhecer humano tem se desenvolvido através dessa larga operação: encontrar pontos de contato, e de discordância, entre organizações no mundo, no ser, no espírito, na aparente dureza da matéria, na difícil apreensão da imponderabilidade — e trazê-los à inteligibilidade (sensibilidade, emoção, etc.).

Outra definição de isomorfismo vem do próprio Bertalanffy.

Uma consequência da existência de propriedades gerais dos sistemas é o aparecimento de semelhanças estruturais ou isomorfismos em diferentes campos. Há correspondências entre princípios que governam o comportamento da entidade que são intrinsecamente de todo diferentes. Para dar um exemplo simples, uma lei exponencial de crescimento aplica-se a certas células bacterianas, a populações de bactérias, de animais ou de seres humanos e ao progresso da pesquisa científica, medida pelo número de publicações em genética ou na ciência em geral. As entidades em questão, bactérias, animais, homens, livros, etc., são completamente diferentes e o mesmo se dá com os mecanismos causais em ação. Contudo, a lei matemática é a mesma.<sup>61</sup>

(...)

Podemos imaginar um mundo caótico ou um mundo demasiado complicado para permitir a aplicação dos esquemas relativamente simples que somos capazes de construir com nossa limitada inteligência. O requisito que torna a ciência possível é não ser tal situação a real. *A estrutura da realidade tem tal natureza que permite a ação de nossos conceitos*. Compreendemos porém que todas as leis científicas representam meramente abstrações e idealizações que exprimem certos aspectos da realidade. Toda ciência significa

---

59 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

60 SMITH, Daniel W. The concept of the simulacrum: Deleuze and the overturning of Platonism. *Continental Philosophy Review*, v. 38, p. 89-123, 2006. E DELEUZE. Op. Cit.

61 BERTALANFFY. Op. Cit., p. 56.

uma imagem esquematizada da realidade, no sentido de que uma certa construção conceitual relaciona-se inequivocamente com certos aspectos de ordem na realidade. (...) Não se levanta a questão da “verdade” última, isto é, saber até que ponto o plano da realidade, tal como é reproduzido pela ciência é correto, necessita de melhoria ou é capaz de ser melhorado.<sup>62</sup>

Como a ciência, a poesia também estrutura conceitos que se moldam à realidade, porém em esferas diferentes de influência. Seu campo é o intangível, sem deixar de ser o material. Os versos de um poema, um poema inteiro, não se podem restringir à sua materialidade; sem ela, no entanto, o suposto “salto” ao imaterial é impossível. Nesse movimento entre o perceptível e o imperceptível, entre a realidade do mundo e a abstração racional e sentimental humana, geram-se processos e estruturas que procuram dar conta do que as extremidades mutuamente geram. É nesse terreno que o presente trabalho pretende habitar: sabendo que há uma totalidade a que não se pode chegar, apenas remeter (o *espaço não-marcado*, na teoria de Luhmann), e que a poesia de Drummond o busca através do que Luhmann chama de regeneração do inobservável no observável.

Repetições são o estofa que forma a estrutura de um texto artístico, e ainda mais na poesia<sup>63</sup>. A repetição mais simples que podemos ter é a binária, o sistema mínimo<sup>64</sup>. No caminho entre as extremidades, todas as gradações resultantes da interação entre dois sistemas fazem-se, a ponto de a própria interação gerar outros sistemas. Se tomarmos a poesia de Drummond como um sistema, o mundo torna-se seu ambiente. No sistema da obra, o de cada livro. Em cada livro, os grupos de poemas, e assim por diante, em cada distinção possível. Usando o termo de Bertalanffy: para que “realidade” a poesia de Drummond é uma imagem esquematizada? Por outro lado, o que a

---

62 Idem, *ibidem*, p. 118-119, grifo meu.

63 Iuri Lotman, no capítulo “Os elementos e os níveis da paradigmática do texto artístico”, por exemplo, dá conta das repetições na poesia e de suas interrelações. In: \_\_\_\_\_. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

64 VOLK, Tyler. *Metapatterns*. Across space, time and mind. Nova Iorque: Columbia University Press, 1995, p. 84.

poesia de Drummond dá ao seu ambiente? O que cria a partir dele, mas também o que cria apesar dele?

A resposta parece estar no movimento de transcendência, no sentido de ultrapassar as bordas até agora encontradas. Segundo Iser, “deve-se pisar fora de si próprio, para se poder exceder as próprias limitações”, com o objetivo de, na ficção literária, mostrar o que podemos ser, mas também o que fazemos de nós mesmos<sup>65</sup>. Partindo de si, como projeto transcendente em produção, o eu-lírico de Drummond ao mesmo tempo aceita e recusa o objeto, ou ao menos sua superfície. Tanto quanto ao objeto, o eu poético também lança-se à ideia, ataca-a, questiona-a, nas perguntas de sua poesia e nas perguntas a que seus versos fazem referência; busca a saída de um *si* que não é nem seu corpo, nem sua alma, nem sua voz. Seu canto separa bem sistemas no próprio poeta: em “O arco”, de *Novos poemas*, diz do desejo da alma de “perder-se em rude guianan / para jamais encontrar-se”<sup>66</sup>; em “Confissão”<sup>67</sup>, de *Claro enigma*, dirá que não amou nem a si mesmo, “contudo próximo”. Há nele essa “falta de naturalidade” de que fala Antonio Candido, em comparação à poesia de Manuel Bandeira<sup>68</sup>, essa dificuldade (mais uma entre tantas) de cantar o fluxo, contudo ambicionando-o intensamente. Buscando com empenho o discernimento do que o transcende, a poesia de Drummond é sempre consciência, sempre transcendência<sup>69</sup>.

Porém o movimento de transcender só pode acontecer *dentro* de um sistema, devido às mesmas distinções — aqui feitas pelo eu lírico, mas podendo ser também operações “sem sujeito”. Toda distinção, que forma qualquer sistema, é uma seleção de diferenças, um processo redutor, que implica restrições<sup>70</sup>, sem no entanto determinar o que deve ser restringido, “apenas

---

65 ISER, Wolfgang. Fictionalizing: the anthropological dimension of literary fictions. *New Literary history*. Baltimore, v. 21, n. 4, 1990, p. 948.

66 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra poética completa*. Op. Cit., p. 242.

67 Idem, *ibidem*, p. 249.

68 CANDIDO. Op. Cit., p. 97.

69 MERLEAU-PONTY. Op. Cit., p. 503. “A consciência é de um lado a outro transcendência, não transcendência passiva — dissemos que uma tal transcendência seria a interrupção da consciência — mas transcendência ativa.”

70 LUHMANN. *Social systems*. Op. Cit., p. 32.

que uma seleção deva ser feita”. A própria complexidade de um sistema o obriga a isso. A própria seleção estabelece um fundo (isto é, o que não foi selecionado), que pode estar tanto no ambiente do sistema como no próprio sistema. À medida que o sistema (ou o sistema observador desse sistema) seleciona, traz para si elementos, pode combiná-los e aumentar sua diferenciação do ambiente. Assim, não se dissolve nele, nem sem entrega a ele. Pode estabelecer meios de se acoplar ao ambiente, de si para suas bordas. Mas só o faz mantendo a si próprio. A transcendência só ocorre porque se permanece em si mesmo, e é nesse sentido que Luhmann atribuirá caráter autopoietico a sistemas complexos: produzem a si mesmos para si mesmos a partir de si mesmos. Por isso também conceber qualquer sistema social (arte inclusa) como comunicação, excluindo do conceito um ser subjacente a ele, pelo menos para sua descrição e função. Exatamente essa exclusão na descrição deixará sempre espaço para o “ser total”, espaço não-marcado daquilo que é distinto naquilo que o cerca. Hans-Georg Moeller diz que

é impossível reduzir a vida social de uma pessoa a seus dados corporais e/ou à sua atividade mental. Também é impossível requerer que a mente de uma pessoa controle todas as suas funções corporais e comunicacionais. Do mesmo modo, uma análise sociológica de uma pessoa não pode reivindicar saber tudo o que acontece na mente e no corpo. Enquanto mentes, corpos e comunicações podem ser “individuais”, um ser humano não o pode. O “ser humano” não existe como entidade singular<sup>71</sup>.

Essa abrangência e essa “partição” simultâneas são necessárias para se entrar no sistema da poesia de Drummond. Um sistema onde cada palavra, letra, som, verso ou poema encontra resposta em outros versos, outras palavras, outros sentidos. Não necessariamente respostas afirmativas, mas os “ecos” a que o eu-lírico de “Consideração do poema” alude (“Dar tudo pela presença dos longínquos, / sentir que há ecos, poucos, mas cristal, / não rocha apenas,

---

71 MOELLER, Hans-Georg. Op. Cit., p. 10.

peixes circulando”<sup>72</sup>). Embora Alfredo Bosi já tenha dito que os isomorfismos têm seus limites, sua exemplificação deu-se mais sobre a relação entre o campo sonoro e o semântico<sup>73</sup>. Como na obra de Drummond os processos de mapeamento são lidos tanto no jogo entre esses dois campos quanto no raciocínio, na lógica do poema, quanto na expressão emocional ou mnemônica, cabe aqui um par de propostas: sem discordar de Bosi, *i*) apreciar melhor quais os limites das repetições que buscam isomorfismos (mapeamentos de um sentido em outro, metáforas, analogias, projeções e construção de realidades não-físicas) na poesia estudada e, juntamente, *ii*) entender como há, ou se há, um jogo isomórfico preponderante para a compreensão e apreciação dessa mesma poesia. Novamente, de como os “componentes” e “movimentos” de um campo, um nível, podem ser usados para se chegar, ainda que de modo incipiente, a outros níveis de entendimento, não mais dizendo que uma parte pode expressar o todo, mas, como já citado, que a diferença observada pode trazer para o expresso o inexprimível, na observação e no observado.

---

72 ANDRADE. Op. Cit., p. 115-116.

73 BOSI, Alfredo. *Ser e tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 45-50.

## 1.2 REPETIÇÃO E RITMO

Repetições exatas e inexatas são procedimentos recorrentes na poesia de Drummond, traduzindo virtudes talvez que talvez ficassem obscurecidas apenas em uma repetição exata<sup>74</sup>. Como essas duas formas (repetição idêntica e inexata) se dão? Segundo Deleuze, a uma repetição exata, identificável na igualdade, relaciona-se outra, inexata.

O compasso é apenas o envoltório de um ritmo, de uma relação de ritmos. A retomada de pontos de desigualdade, de pontos de flexão, de acontecimentos rítmicos, é mais profunda que a reprodução de elementos ordinários homogêneos, de tal modo que devemos sempre distinguir a repetição-compasso e a repetição-ritmo, a primeira sendo apenas a aparência ou o efeito abstrato da segunda.<sup>75</sup>

É dessa repetição-ritmo que procuro partir, como a relação mínima para analisar as repetições de Drummond. Usarei as considerações de Hans Gumbrecht e de Piotr Sadowski, especificando-as para o ritmo na poesia. Seu estudo do ritmo servirá de ponto de partida para se pensar *como* um nível remete a outro, ou o *irrita*. Entendo que as relações rítmicas gerais não dizem respeito apenas à forma dos versos, à sua métrica, mas podem constituir interações entre sistemas, de modo a regenerar em seu âmbito o sentido pelo

---

74 MARTINS, Hécio. Op. Cit., p. 96.

75 Op. Cit., p. 44.

eu-lírico, lançando-se e fazendo esse todo ao mesmo tempo.

Hans Gumbrecht procura retornar à questão do ritmo partindo de conceitos da biologia organísmica, em específico o conceito de *acoplamento estrutural*<sup>76</sup>. O crítico parte da problematização acerca do sentido e da emergência deste na contemporaneidade; diz haver uma distensão crescente entre os campos (que empresta de Hjemslev, embora sem a pretensão de unidade) da substância do conteúdo (o imaginário, por exemplo), da forma do conteúdo (ex.: o raciocínio), da substância da expressão (ex.: materialidade não-estruturada) e forma da expressão (por exemplo, a materialidade do significante), o que torna problemática a interação de um com o outro. A partir do que chama de pressupostos do campo hermenêutico, estabelece o campo não-hermenêutico, em uma abordagem que busca valorizar a parte material da comunicação para, mais minuciosamente, chegar-se ao sentido<sup>77</sup>: “precisamos enfrentar um duplo problema: o da passagem da substância do conteúdo à forma do conteúdo e o da substância da expressão à forma da expressão. Como é possível que algo não estruturado adquira forma?”<sup>78</sup>. Segundo Gumbrecht, um acoplamento entre sistemas ocorre

quando o sistema A encontra-se no ambiente do sistema B e vice-versa, quando o sistema A reage a mudanças na condição do sistema B e vice-versa, quando o sistema A reage a mudanças no sistema B que estejam relacionadas a mudanças no sistema A e vice-versa (isto é, quando ambos os sistemas reajam indiretamente a suas próprias mudanças)<sup>79</sup>.

Dessa questão, e usando a interação e o acoplamento entre sistemas, o crítico chegará a duas noções, *forma* e *ritmo*. Seu conceito reformulado de forma (baseado em Luhmann) seria o de *unidade da diferença entre referência*

---

76 Que Luhmann adotará, depois de ter usado o termo “interpenetração”.

77 GUMBRECHT. O campo não-hermenêutico. Op. Cit., p. 147-148.

78 Idem, ibidem, p. 148

79 GUMBRECHT. Rhythm and meaning. In: \_\_\_\_\_ & PFEIFFER, Ludwig (orgs.). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 179.

*externa e interna de um sistema qualquer*. Já o ritmo seria um exemplo preciso de forma segundo tal definição, no entanto em apenas um nível. O acoplamento estrutural se daria em dois níveis: de primeiro e segundo graus. No de primeiro grau, que inclui sua noção de ritmo, “o número de estados reciprocamente condicionáveis [entre sistemas] pode ser muito grande; entretanto, ele nunca será infinito”; não há portanto produção de novos estados, diferentes daqueles propiciados para o (ou pelo) acoplamento. Nesse grau, “os sistemas envolvidos necessariamente voltarão a passar pela mesma sequência de estados”, ou seja, trata-se de um nível onde a repetição material intensa é o movimento constituinte da organização resultante<sup>80</sup>. Com tal definição, o ritmo deixa de ser tomado apenas como relação entre duração temporal e acentos fortes ou fracos, para se expandir a outras relações de materialidades, não apenas sonoras: também “o contato do corpo humano com um programa de computador engendra um ritmo peculiar ao contato dos dois sistemas”, segundo Gumbrecht<sup>81</sup>.

O acoplamento de segundo grau entre sistemas diferencia-se por seu caráter produtor de estados que ultrapassam as interações comportamentais de primeiro grau, produzindo instâncias semânticas, já que não apenas interagem, mas observam a interação em si e entre si mesmas e outros sistemas. Gumbrecht usa a linguagem como exemplo; com ela podemos “produzir continuamente enunciados jamais articulados previamente”, e ainda temos um instrumento com caráter de auto-observação.

Isso porque o estado de auto-observação, característico da acoplagem de segundo nível, concentra em si mesmo um caráter paradoxal. Por um lado, sendo parte da acoplagem, dela se origina; por outro, parece independer-se da acoplagem; pois permite observá-la desde seu interior. De fato, faz parte da acoplagem, no entanto, pretende observá-la como se não o fizesse.<sup>82</sup>

---

80 GUMBRECHT. O campo não-hermenêutico. Op. Cit., p. 149.

81 Idem, ibidem.

82 Idem, ibidem, p. 150.



Assim, o que Gumbrecht chama de *bound language* (linguagem ritmicamente estruturada<sup>83</sup>) pode se dar na poesia, quando sistemas e acoplamentos de primeiro grau interagem com os de segundo grau, perfazendo uma *oscilação* entre os níveis. Essa oscilação se dá porque tal estruturação chega a nós como transformação, de algo com muitas camadas em uma camada única<sup>84</sup>. Expressa ainda o que o autor chama de *tensão constitutiva* entre ritmo e sentido. Tal tensão só existe, no entanto, dados i) a acoplagem dos sistemas formados entre os níveis de primeiro e segundo graus, ii) as zonas consensuais criadas a partir dessa acoplagem, iii) a percepção de tais zonas como organizações e, iv) a tentativa, a que Gumbrecht alude, de tentar subjugar um sistema de primeiro grau (em seu caso, o ritmo) usando descrições de um sistema de segundo grau (no caso, descrições acadêmicas) para tentar incluir os sistemas de primeiro grau na dimensão representativa. Daí sua crítica à definição de ritmo como “a realização da forma sob a condição (complicante) da temporalidade”; esta condição complicante seria antes uma

projeção de diferenciações (descrições semânticas) entre presente, passado e futuro, como somente uma zona consensual de segunda ordem pode gerar. Fenômenos do ritmo que podem ser categorizados como um tipo de zona consensual de primeira ordem não exibem, eles mesmos essas diferenciações, nem portanto a dimensão da temporalidade.<sup>85</sup>

Quer dizer: no esforço de interpretar semanticamente o que pertence a um outro nível de produção, onde a representação não se faz, o observador racional vê os elementos desse nível como complicadores. Torna-se difícil entender o ritmo frente à noção de devir, já que este é construído sempre no presente. Mesmo que se possa representar algo com ele, que semanticamente pode ser interpretado, o ritmo é primeiramente (e continua sendo, na experiência) uma pulsação sentida e vivenciada. Sua própria experiência

---

83 Idem, *ibidem*, p. 175..

84 GUMBRECHT. *Rhythm and meaning*, Op. Cit., p. 175.

85 GUMBRECHT. *Rhythm and meaning*. Op. Cit., p. 182.

produz uma resposta no ouvinte, que pode ser fisiológica em qualquer nível, ou psicológica, sem ser necessariamente pensada ou interpretada através de um processo hermenêutico. O processo semântico ocorre em um outro nível, e seria na relação entre o primeiro e o segundo nível de interação (outra acoplagem) que a tensão de que Gumbrecht fala ocorreria. Sua análise é, entre outros aspectos, uma crítica à teorias que subjugam todos os elementos textuais à semanticidade. Estudar a materialidade como algo submisso ao processo interpretativo é a insistência de dobrá-la ao sentido intelectual, o que em realidade limita o estudo da natureza dessa materialidade, com prejuízo final (interpretação minha) para o próprio processo hermenêutico. Se há um sentido no ritmo, ou na aliteração, ou na rima, ou no metro, ele será sempre primeiramente o sentido de pulsação, de existência, de afirmação e de intensidade, diretamente qualitativo, quer dizer, expressando qualidades, que passam pelo crivo expressivo e emocional e demonstram algo, sem interpretar. Seu uso em um contexto de sentido (um ritmo dramático, rápido, forte, suave, escuro, opaco), em favor da observação semântica, acontece em outra esfera. A valorização da materialidade, sem sujeição necessária à interpretação intelectual, contribui no entanto para a própria interpretação da poesia. Mas essa materialidade não possui uma dimensão semântica *em si*. Toda interpretação dela advinda nasce de nossa sensação e sentimento; porém ela, no que nos tange, significa menos e é mais. Mas esse sentido (direção) não pode ser apreendido sem outras duas distinções de sentido, um racional, outro emocional.

Ainda pensando o acoplamento entre sistemas, gostaria de deter-me brevemente sobre a questão da interação entre um sistema e seu ambiente. Isso nos leva à questão da relação figura-fundo ou, no caso de textos literários, de tema e horizonte. Piotr Sadowski toca tal questão ao abordar a literatura como comunicação e usar a interação entre sistemas para descrever seus processos. Ele define informação, em sistemas físicos, como “qualquer coisa que é diferente de qualquer outra coisa. Por exemplo, uma letra em uma página, quando comparada com a página em branco é informação”<sup>86</sup>. A troca de infor-

---

86 SADOWSKI, Piotr. Control, Information, and Literary Meaning: A Systems Model of Literature as Communication. *European Journal Of English Studies*, Amsterdam, v. 5, n. 3, 2001, p. 291. E também \_\_\_\_\_. *From interaction to symbol*. Op. Cit., p. 31.

mação — isto é, de diferenças — entre sistemas é chamada comunicação, que pode se dar como contiguidade, índice, ícone ou símbolo. Desses modos, peirceanos na apresentação, Sadowski apresenta os conceitos de parainformação e metainformação. Segundo ele, a parainformação corresponderia ao sentido trazido pela informação (o que mais tarde dividirá em sentido e significado, respectivamente ao emissor e ao receptor), estando conectada à informação (sinais físicos), enquanto a metainformação tem a ver com o sentido interno gerado pelo sistema, não diretamente comunicável, *offline*.

Enquanto a parainformação deve sempre acompanhar a informação percebida como uma reação imediata a ela, a metainformação não requer nenhum impulso externo porque (...) pode ser induzida de dentro do próprio sistema. Isto é, se a parainformação é uma associação evocada por uma informação percebida, a metainformação é uma associação induzida por outra associação. Ou se a parainformação é o sentido da informação, a metainformação é a reação do sistema àquele sentido sob a forma de reflexão, comentário, autoanálise, ironia e assim por diante. Também, em virtude de ser induzida internamente em vez de por um estímulo externo, a metainformação não é tão constrangida quanto a parainformação pelas propriedades físicas da informação percebida, mas pode ser mais livre, menos previsível, mais esquiva e subjetiva<sup>87</sup>.

Sadowski ainda vincula a metainformação à metáfora, e o trio informação, parainformação e metainformação aos três mundos teorizados por Karl Popper: respectivamente, fatos físicos, experiência consciente do mundo e conteúdos lógicos<sup>88</sup>. Essas três operações entre sistemas funcionam como pontes entre uma organização e seu ambiente, entre uma figura e seu fundo. Dado que o ambiente de um sistema qualquer também pode ser abordado como um sistema<sup>89</sup>, é possível pensar na interação destes como relações entre *Gestalten*, onde o fundo é uma estrutura ou moldura em que a figura está en-

---

87 SADOWSKI. From interaction to symbol, p. 58.

88 Idem, ibidem, p. 59.

89 Idem, ibidem, p. 29. E LUHMANN. *Social systems*, via autorreprodução.

quadrada ou suspensa, determinando-a<sup>90</sup>. Ao mesmo tempo, o fundo pode fazer-se figura, sendo por sua vez “determinada” pelo respectivo fundo (outra figura), tornando-se um esquema que passa por uma correção na passagem de um a outra. Na leitura literária, tal relação desenvolve-se na relação que Iser chama de tema-horizonte, em que um aspecto esquematizado na leitura é um tema quando presente, e torna-se horizonte, ou fundo, para o próximo tema que advém na continuidade da leitura<sup>91</sup>.

A especificidade dessa relação está não somente na necessidade de correção de um esquema em sua passagem para o horizonte, mas na necessidade de criar tanto um esquema (um eu-lírico, por exemplo, ou uma emoção inferida) quanto seu horizonte (o mundo, um interlocutor), quanto sua passagem de um a outro. Na leitura da poesia, essa relação se complexifica: acoplada à orientação entre tema e horizonte nos aspectos esquematizados referenciados nas palavras, temos a “intrusão” da materialidade, que por sua vez também pode ser vista como unidade, porém feita da interseção de várias camadas. As interações binárias (tema-horizonte) tornam-se unidades que interagem com outras unidades (som-ritmo), interações binárias de outro nível, ou grau. Temos portanto dois níveis de interações entre sistemas, eles próprios organizações funcionais que, nessas interações, produzem estados novos enquanto produção mas que podem ser lidos como “os mesmos” ou “similares”, ou como “novidades”, “avanços”, “reflexões”, “leituras” “interpretações”. Trata-se assim de um trabalho de movimentação, de um processo que conduz o leitor mas que é também por ele formado, dado o caráter esquemático que as relações entre os elementos apresentam. A organização resultante é tanto produto quanto processo, tanto sistema quanto acoplamento entre sistemas. Isso possibilita dar suporte a uma leitura que se pense como processo, além de como produto. E vai ao encontro do que disse Deleuze acerca de Nietzsche e Kierkegaard sobre sua obra ter o movimento como foco.

O que eles criticam em Hegel é a permanência no falso movimento, no movimento lógico abstrato, isto é, na “mediação”. Eles querem

---

90 KOFFKA, Kurt. *Princípios de psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 194.

91 ISER. *O ato da leitura*. Op. Cit., p. 178-186.

colocar a metafísica em movimento, em atividade, querem fazê-la passar ao ato e aos atos imediatos. Não lhes basta, pois, propor uma nova representação do movimento; a representação já é mediação. Ao contrário, trata-se de produzir, na obra, um movimento capaz de comover o espírito fora de toda representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediatas por signos diretos; de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito<sup>92</sup>.

Penso que a obra poética de Drummond caminha junto a tal descrição: a busca por ultrapassar o que se pode representar, atingir o espírito usando, para sair desse estágio, a própria representação (a linguística, pelo menos, quando não a visual), sem nada descartar, nenhum passo intelectual, confissão amorosa, sentimento ou acontecimento. Porém, no próprio processo de coleta de informação do mundo encontramos a limitação do mundo. E, como diz Luhmann, essa limitação pode ser descrita, mas apenas com outra limitação, sob a forma de descrição da limitação; o ambiente total (o mundo, o espaço não-marcado), por sua vez, pode ser inferido como outro lado dessa seleção efetuada, mas não pode ser discernido. “A unidade do mundo é inalcançável; não é uma soma nem um agregado, nem é seu Espírito”, diz Luhmann<sup>93</sup>, ao que Clarissa Neves e Fabrício Neves adicionam: “O mundo não é um sistema porque ele não possui um entorno do qual poderia ser delimitado ... O mundo não pode ser superado, não possui fronteiras através das quais se estende um entorno, para o qual ele poderia transcender”<sup>94</sup>.

Podemos pensar então como os padrões resultantes dos acoplamentos entre níveis de entendimento, sentidos, entre poemas e nos poemas, acontece na obra de Drummond, de modo a buscar tangenciar esse inalcançável, esse

---

92 DELEUZE. Op. Cit., p. 21.

93 *Art as a social systems*. Stanford: Stanford University Press, 2001, p. 29.

94 NEVES, Clarissa Eckert Baeta; NEVES, Fabrício Monteiro. O que há de complexo no mundo complexo? Niklas Luhmann e a Teoria dos Sistemas Sociais. *Sociologias*, n.15 Porto Alegre Jan./Jun 2006. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-45222006000100007>, em 12/10/2011.

mundo. A seguir, procuro estabelecer uma conversa entre três poemas conhecidos de Drummond: “No meio do caminho”, de *Alguma poesia*, “O enigma”, de *Novos poemas*, e “A máquina do mundo”, de *Claro enigma*. Dessa conversa, procuro retirar procedimentos válidos para o entendimento da poesia do itabirano, e de como seu fazer poético usa da repetição entre sistemas percebidos dentro de seu sistema poético, para aprofundar e ampliar o sentido, na própria polivalência da palavra: sentido (razão), sentido (sentimento), sentido (direção, movimento), e de como seu caráter de diferença se dá pela seleção das diferenças entre organizações percebidas, privilegiando um lugar de construção contínua de complexidade.

No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
no meio do caminho tinha uma pedra.<sup>95</sup>

“No meio do caminho” é poema conhecidíssimo de Drummond, abordado a partir das mais várias teorias, uma “peça chave na história do modernismo”, segundo Marlene de Castro Correia<sup>96</sup>, e também “registro cotidiano elevado a símbolo”<sup>97</sup>. O próprio Drummond, em uma crônica com seu humor característico, publicada originalmente em 1943, diz, em terceira pessoa, que

---

95 ANDRADE. Op. Cit., p. 16.

96 Drummond, *a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 37.

97 RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. O modernismo na poesia. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970, p. 121.

O sr. Drummond de Andrade passa por ser o autor de um poema (?) ou que melhor nome tenha, a que deu o título “No meio do caminho”. Essa produção corre mundo e é considerada ora obra de gênio ora momento de estupidez. Na realidade, não é nenhuma dessas coisas, nem pertence ao estro do sr. Drummond. Com efeito, quem se der ao trabalho de examinar o texto verificará que se trata tão-somente da repetição, oito vezes seguidas, dos substantivos “meio”, “caminho” e “pedra”, ligados por preposições, artigos e um verbo. Não há nisto poema algum, bom ou mau. Há apenas alguns vocábulos, que podem ser encontrados facilmente no *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, revisto pelo sr. Aurélio Buarque de Holanda.<sup>98</sup>

“No meio do caminho” é o poema da repetição, mas sua parte física é um lado do jogo da relação entre o repetido e a marca que este deixa, geradora da memória, com apenas uma referência, quase direta. Segundo Gilberto Mendonça Teles, “todo o poema parece um hino (hino à maneira da Drummond, é claro) à simplicidade das formas vivas, a começar pela técnica da repetição, o modo mais simples de se chamar a atenção para o que se quer expressar, e bem expressar”<sup>99</sup>.

Metáfora daquilo que é lembrado, que marca e que permanece conosco — resíduo mesmo, cuja ação interior seria anos depois tratada pelo poeta no poema “Resíduo”, de *A rosa do povo*: “De tudo fica um pouco” — o poema exhibe a circularidade da frase, mas nunca exata. O verso inicial é lido como hendecassílabo ou dodecassílabo, dependendo da opção pela elisão da vogal final em “tinha”<sup>100</sup>. Sua repetição, trocando o advérbio de lugar no segundo verso, cria um projeto de circularidade, que vai se semi-desfazer no terceiro verso de pé-quebrado, “tinha uma pedra”. O quarto verso retoma o primeiro, e cria um hiato rítmico, uma ausência que os dois primeiros versos antecipavam (pode-

---

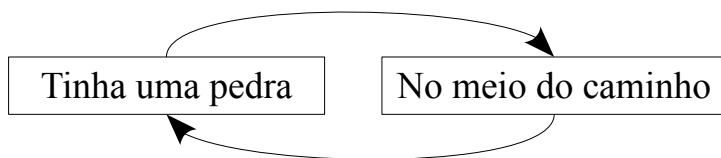
98 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Auto-retrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 14-15.

99 TELES. Op. Cit., p. 84.

100 Ainda é possível elidir mais uma sílaba, enunciando “T’iuma pedra...”, forma bastante oral e comum — por isso mesmo, passível de ser “cantada”. As elisões podem ser assim outro exemplo de diferenciação de sistemas métricos, possibilitada na enunciação.

ríamos falar de uma *fermata* musical, uma alongamento e suspensão de um tempo ou nota). O que temos, se pensarmos nas organizações e nos acoplamentos entre elas? Primeiro, a oração fechada, que é o primeiro verso. Depois o hipérbato, a troca posicional sem alteração de sentido, no segundo. Em sua fixidez na página, o poema vai nos dando traços que montam uma circularidade em nós, um ritmo tanto na sua sonoridade (métrica e no próprio hipérbato) quanto em seu sentido — uma circularidade em movimento: a troca das partes frasais nos versos emula o ato de contornar um objeto, em que faces diferentes aparecem, mas o objeto não varia. O terceiro verso é uma pausa frente à face inicial. O poema vai aparecendo como a visão de uma pedra, na leitura; uma pedra ao redor da qual se circula, estudada pela retina que a segue e da memória.

A pedra é uma metáfora para o que se quiser. Perigos e problemas no caminho (talvez jogo sonoro com a palavra “perda”), eventos marcantes; ou apenas pedra, se lêssemos prosaicamente e fora da metáfora. Conquanto seja centro temático, a pedra é, na forma do poema, o caminho que circunda seu miolo: os versos “nunca me esquecerei desse acontecimento/ na vida de minhas retinas tão fatigadas”. Temos então uma brincadeira projetiva entre conteúdo e forma poemática. O jogo que se apresenta é entre um centro e um sistema observador que circunda esse centro; também um eixo e sua circunferência, se quisermos. No que tem de mental, de pensamento, de conteúdo, a memória, ou o sistema observante, é o ente invisível que circunda a pedra, e esta é o centro (pelo menos enquanto não tentamos atribuir um caminho à metáfora). No que tem de formal, nos versos do poema, a pedra é o tema a circular a memória, nos versos centrais. Os próprios versos são jogos circulares com a colocação do advérbio<sup>101</sup>:



101 Para uma análise profunda em termos gramaticais, há a de Gilberto Mendonça Teles. Op. Cit., p. 80-84.



Esse caminhar em círculos evocado tem certas pausas, mais marcadamente as de fim de verso. Iniciando em trocas exatas, retorna no terceiro verso com apenas um dos termos, em paralelismo com o início do verso anterior. O miolo formal do poema, por sua vez, evoca a memória: “Nunca me esquecerei...”. Em um total de dez versos, os quatro primeiros e os quatro últimos são repetições alternadas da oração e do advérbio. Os dois versos centrais são os diferenciais, e são primeiramente lidos como referências à pedra vista e vivida, o repetido nos versos que cercam este centro. Se os versos centrais são a diferença que ultrapassa a variação das repetições, não deixam no entanto de nascer *da* repetição, e de a ela referir. O “desse” (v. 5), anafórico e catafórico, lança-se para as referências da pedra e do caminho, enquanto a referência às retinas nesse segundo nível reforça o caráter visual do acontecimento. Há um mapeamento entre níveis, da relação entre um eixo e um objeto que o circunda, com níveis opostos entre forma e conteúdo. Se atentamos para o conteúdo, para o “pensado”, vemos a pedra parada no caminho (como um eixo) e a memória a circundá-la; na forma, por sua vez, o eixo é a expressão acerca da memória, e a pedra fisicamente o circundante, nos versos que antecedem e sucedem. A sequenciação dos versos torna o recurso da canção redonda (primeiro e último verso idênticos) ainda mais fechado, pela repetição não só do primeiro verso no final do poema, mas dos três primeiros versos repetidos em sequência invertida ao final. Torna possível compreender não só um movimento de retorno ao princípio; também essa circulação ao redor do objeto, por um lado; por outro, na junção entre essa circulação e a memória, um encontro do qual se despede, mas ao qual sempre retorna. O poema possibilita dois esquemas de imagens: CAMINHO e CICLO<sup>102</sup>. O primeiro é processo que nos faz reconhecer processos de locomoção e movimento com direção. CICLO, por sua vez, é um dos metapadrões da temporalidade, em um movimento de re-

---

102 Esquemas de imagens e metáforas conceituais são normalmente escritos em caixa alta, procurando referir aos processos mentais mais do que à linguagem. Esquemas de imagem são padrões recorrentes em nossa experiência sensorial e motor. TURNER, Mark. *The literary mind*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1996. Edição eletrônica.

torno a condições prévias<sup>103</sup>.

Após ser publicado em *Alguma poesia*, “No meio do caminho” ganhou notoriedade, para o bem e para o mal. Hoje é aceito como peça fundamental do modernismo. Drummond já disse que o poema serviu para “dividir no Brasil as pessoas em duas categorias mentais”<sup>104</sup>. Mas é certo que o poema possibilita outras leituras, como a alusão às duas “vertentes brasileiras” do moderno (“tinha uma pedra”, ainda um quase-barbarismo à época de sua estreia) e do parnaso-romantismo (“no meio do caminho”, intertexto sucinto e exato com a poesia de Olavo Bilac, mas também com a de Dante)<sup>105</sup>. Há também os intratextos, as conversas com outros poemas posteriores da obra de Drummond. Há vários, em maior ou menor grau. Provavelmente um dos mais conhecidos seja “O enigma”, publicado no fim dos *Novos poemas*, em 1948<sup>106</sup>.

As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular. Conheciam outras formas deambulantes, e o perigo de cada objeto em circulação na terra. Aquele, todavia, em nada se assemelha à imagens trituradas pela experiência, prisioneiras do hábito ou domadas pelo instinto imemorial das pedras. As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo. E na contenção desse instante, fixam-se as pedras — para sempre — no chão, compondo montanhas colossais, ou simples e estupefatos e pobres seixos.

Mas a coisa sombria — desmesurada, por sua vez — aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação. É mal de enigmas não se decifrarem a si próprios. Carecem de argúcia alheia, que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas. Esse travou o avanço das pedras, rebanho desprevenido, e amanhã fixará por igual as árvores, enquanto não chega o dia dos ventos, e o dos pássaros, e o do ar pululante de insetos e vibrações, e o de toda vida, e o da mesma capacidade universal de se corresponder e de completar, que sobre-

---

103 VOLK, Tyler. Op. Cit., p. 233.

104 TELES. Op. Cit., p. 81, entre outros.

105 Idem, ibidem, p. 82.

106 ANDRADE. Op. Cit., p. 242-243.

vive à consciência. O enigma tende a paralisar o mundo.

Talvez que a enorme Coisa sofra na intimidade de suas fibras, mas não se compadece nem de si nem daquelas que reduz à congelada expectativa.

Ai! de que serve a inteligência — lastimam as pedras. Nós éramos inteligentes; contudo, pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la.

Ai! de que serve a sensibilidade — choram as pedras. Nós éramos sensíveis, e o dom de misericórdia se volta contra nós, quando contávamos aplicá-lo a espécies menos favorecidas.

Anoitece, e o luar, modulado de dolentes canções que preexistem aos instrumentos de música, espalha no côncavo, já pleno de serras abruptas e de ignoradas jazidas, melancólica moleza.

Mas a coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura.

Uma das primeiras conexões possíveis é a da troca de ponto de vista entre o eu e a pedra de *No meio do caminho*, com a mesma imagem mental CAMINHO se apresentando. Se “O enigma” pode ser pensado como uma análise ou um comentário a sua própria obra, como o diz Raquel Guimarães<sup>107</sup>, ele aparece como movimento repetitivo com inversão de perspectiva, à maneira de Drummond. O mapeamento aqui está primeiro na percepção da inversão das perspectivas entre o eu-lírico e as pedras. Se isoladamente o poema possui um sentido de aproximação à natureza, e mesmo de uma crítica à situação humana (incapaz de resolver seus enigmas, paralisando a si e ao mundo), sua superposição a “No meio do caminho” traz à luz mais detalhes do “acontecimento” tão marcante a que o poeta se refere. Mas também faz saltar as diferenças entre os dois poemas, notadamente o ritmo. Enquanto o primeiro poema tem na leitura um ritmo mais delineado, apesar de monótono, a forma de prosa do segundo escapa da versificação, do canto esperado, e se aproxima da narrativa fabular, com um tema comum dos segredos das coisas. “No meio do caminho” torna-se assim horizonte para que o tema da versão das pedras se desenvolva. Esse horizonte passa pela diferença entre a contenção formal

---

107 GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira. Pedro Nava, leitor de Drummond: a memória, os retratos, a leitura. In: *Em tese*, v. 4, dez. 2000, p. 31-38.

do primeiro e a fluidez da prosa no segundo. Fluidez que vai diminuindo cada vez mais à medida que o texto se aproxima do fim. O quarto e quinto parágrafos já se fazem pela anáfora “Ai! de que serve a (*substantivo abstrato*) — (*verbo*) as pedras”, cerrando mais a forma, o que torna possível referir à paralisia que a Coisa meditativa causa nas pedras.

A paralisia das pedras (semântica) também se reflete na não-progressão do texto. Ainda há fluidez no canto, como o penúltimo parágrafo, que contrasta com o tom geral do poema até então. Começamos com um tom fabular e sóbrio, com períodos curtos. O segundo parágrafo já apresenta maior enumeração, períodos mais longos. Os quarto e quinto apresentam o lamento das pedras. Quando o escopo passa da situação entre as pedras e o ser para o fundo — o côncavo onde o ser esbarra nas pedras, o tom torna-se solene, descritivo, para não dizer romântico, com um adjetivo para cada elemento: “modulado de dolentes canções”, côncavo “pleno” de “serras abruptas”, “ignoradas jazidas”, “melancólica moleza”; as construções sintáticas também são mais intercaladas. Mas esse tom do fundo não passa para a interação focal. Nele, a Coisa medita, “obscura”. Os períodos diretos retornam, mas a solução não acontece.

A narrativa se interrompe sem desfecho da situação. Quando as pedras tentam compreender a Coisa que lhes barra o caminho, paralisam-se de tal modo em sua tentativa que acabam por fixar-se “para sempre”. O mundo natural altera-se frente ao humano inferido, nesse caso ao *gauche* que para e medita frente às pedras, obscuro. Que mundo é esse? A natureza aparece em Drummond como mundo vivo, e a voz que sua poesia dá a ela é uma voz de doçura, de abarcamento e completude. Como em “Um boi vê os homens”, de *Claro enigma*, quando chama a voz dos elementos naturais, o eu-lírico se aproxima de uma calma perene, longe da agitação e da alienação humanas; seu tom, tanto quanto seu léxico, falam da doçura de viver sem distinções. Realmente viver, mover-se, caminhar pela estrada. Caminho interditado toda vez que sua voz lírica se dispõe a cantar a si mesma frente ao natural. A meditação da criatura como que chama as pedras — que conheciam “outras formas de-ambulantes”, e eram portanto experientes com o mundo — para esse mundo vazio, abstrato, “circunscrição do Nada”, nos termos de Affonso Romano de

Sant'Anna. Mas é realmente sua postura o ponto de atenção das pedras. Elas dizem não saber com certeza o que há no interior dessa criatura que barra e interroga. Talvez ela sofra, e as pedras passam a lastimá-la. Lastimam seu pensamento (inteligência) e sensibilidade, sabendo que já os experimentaram. A "ação" desse ser obscuro é a paralisia, na meditação profunda e enigmática, paralisia em si que tende a paralisar seu ambiente. Se em *No meio do caminho* a pedra era ponto de fixação da meditação e da memória do eu, aqui a pedra, pluralizada, paralisa-se por esperar a resposta da Coisa (Carlos?) que a intercepta, mas que termina o poema sem fazê-lo.

O ser que aparece e medita diante das pedras não parece, pelos vocábulos usados, entender a natureza das pedras. Embora as reduza ao congelamento e à expectativa, o ser meditativo não entra em seu mundo — daí o "talvez" do terceiro parágrafo. Quando para e medita, "obscura", a Coisa não está necessariamente tentando escavar o sentido das pedras. Algo, entre um e outras, se estabelece. Um vazio entre o que as pedras sabem e o que a Coisa interroga. Um vazio não resolvido, mal insinuado no texto (que se ocupa mais das reações das pedras e da ação única do ser que a interroga), que carece de preenchimento.

O "acontecimento" referido em "No meio do caminho" não está aclarado. Houve uma troca entre sistema e ambiente, tema e horizonte. O ato de circular a pedra no primeiro poema implica agora a paralisia da (mesma?) pedra. Mas a adição do terceiro poema, lido contra o fundo dos outros, pode ser outra tentativa de preencher o vazio que cobre a distância entre o ser e as pedras, entre eu e mundo.

## 1.3 “EM ESTADO DE DICIONÁRIO” – REPETIÇÕES DE DIFERENÇAS

Antes de abordar “A máquina do mundo” diretamente, gostaria de me deter em certas investigações acerca da repetição e da diferença, partindo da filosofia para a versão de Niklas Luhmann da teoria dos sistemas, que desemboca na questão de “sentido” e significado na poesia de Drummond.

Deleuze afirma que a diferença é “esse estado de determinação como distinção unilateral”<sup>108</sup>. O filósofo relaciona, a princípio, a diferença como relação entre algo — um objeto ou processo — e seu fundo.

O relâmpago, por exemplo, distingue-se do céu negro, mas deve acompanhá-lo, como se ele se distinguísse daquilo que não se distingue. Dir-se-ia que o fundo sobe à superfície sem deixar de ser fundo. De uma parte e de outra, há algo de cruel e mesmo de monstruoso nesta luta contra um adversário inapreensível, luta em que aquilo que se distingue opõe-se a algo que não pode distinguir-se dele e que continua a esposar o que dele se divorcia.

Os termos fortes do filósofo para qualificar a natureza do que é diferente (luta, monstruoso, divorciar) têm sua razão de ser, ao chamar a atenção para o que é difícil de apreender devido a nossas próprias limitações. Porém, eles podem ser contrapostos a outros modos de pensar a diferença. Gregory Bate-

---

108 DELEUZE. Op. Cit., p. 55.

son, em uma conferência sobre forma, substância e diferença, afirmou que “a palavra ‘ideia’, em seu sentido mais elementar, é sinônimo de ‘diferença’”<sup>109</sup>. Partindo da coisa-em-si, diz que nossa percepção é capaz de filtrar apenas uma parte, dada a infinitude de informações contidas em qualquer objeto ou processo.

Sugiro que a afirmação de Kant pode ser modificada para dizer que há um número infinito de *diferenças* ao redor e dentro do pedaço de giz. Há diferenças entre o giz e o resto do universo, entre o giz e o sol ou a lua. E dentro do giz há para cada molécula um número infinito de diferenças entre sua localização e as localizações em que ela *pode* estar. Dessa infinitude, selecionamos um número muito limitado, que se torna informação. De fato, o que entendemos por informação — a unidade elementar da informação — é *uma diferença que faz uma diferença*, e consegue estabelecer a diferença porque os caminhos neurais nos quais viaja e onde são continuamente transformados são eles mesmos cheios de energia.<sup>110</sup>

Entre a definição de Deleuze e a de Bateson há visões diferentes, é certo. Mas também há elementos partilhados. Enquanto o filósofo francês parte em busca da inversão do platonismo, pensando a diferença a partir da própria diferença, para retirar o peso da representação ideal como um centro, Bateson procura, ainda que sem explicitamente procurar sair do escopo da representação, uma especificação funcional do que é uma diferença. O que Bateson chama de unidade elementar da informação é muito próximo do conceito deleuziano do *simulacro*: “O simulacro é o sistema em que o diferente se refere ao diferente por meio da própria diferença”<sup>111</sup>. Conquanto ambas as definições sejam descritivas, a de Bateson remete a um aspecto produtivo (até por aparecer no contexto da cibernética e da teoria da informação), enquanto a de

---

109 BATESON, Gregory. Steps to an ecology of mind: collected essays in anthropology, psychiatry, evolution and epistemology. Northvale: J. Aronson, 1987, p. 459.

110 Idem, ibidem.

111 DELEUZE. Op. Cit., p. 384.

Deleuze foca na referencialidade (abstrata) da diferença<sup>112</sup>. Ambos aspectos são faces do mesmo processo, que engendra o repetir de algo e o aparecimento de resultados, alguns esperados, outros inesperados.

Tão difícil quanto pensar o diferente é, em verdade, pensar o mesmo<sup>113</sup>. O debate sobre o que são diferenças e repetições podem se estender infinitamente. Como síntese, nem um pouco definitiva, mas como traço abrangente, remeto à classificação de Nicolas Brodu, que se embasa nos quatro tipos aristotélicos de causalidade: *eficiente, material, formal e funcional*.

Mas o que quer dizer o mesmo? De modo equivalente, (...) o que quer dizer diferente? Uma reprodução é o mesmo que o original? As controvérsias filosóficas começam quando se escolhe uma forma diferente de causalidade para a noção de identidade (...). objetos digitais dizem mais respeito ao aspecto formal, pinturas famosas ao material, mas e a reimpressão material de um trabalho artístico digital exposto unicamente uma única vez? Então, há também uma dimensão funcional (social) para se levar em conta.<sup>114</sup>

Se o Mesmo fica dependente do foco escolhido, ele é dependente da diferença, que funda as categorias e trafega entre elas, podendo delimitá-las, mas tornando-se base produtiva para delimitação de interações entre sistemas (assim “[c]ausas têm de selecionar seus efeitos, e efeitos têm de selecionar suas causas em um mundo que é caracterizado ao mesmo tempo por superdeter-

---

112 Há outras relações possíveis, tais como o a teoria de Deleuze ser filosófica (o que leva ao necessário debate) e a de Bateson, científica (o que implica uma necessidade de testá-la). Longe de ser uma crítica a qualquer das duas, ambas (teorias e consequências) são válidas.

113 Foucault explicitou as divisões do Mesmo em seu estudo das quatro similitudes. Quando fala da simpatia, similitude que atua em estado livre, diz que esta “é uma instância do Mesmo tão forte e tão contumaz que não se contenta em ser uma das formas do semelhante; tem o perigoso poder de assimilar, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de misturá-las, de fazê-las desaparecer em sua individualidade — de torná-las, pois, estranhas ao que eram.” (FOUCAULT. Op. Cit., p. 32)

114 BRODU. A synthesis and a practical approach to complex systems. *Complexity*, v. 15, n. 1, 2008, p. 45.



minação e subdeterminação”<sup>115</sup>). Essa operação de diferenciação, por sua vez, é dependente, sempre, de um observador, um agente. A passagem da diferença ao mesmo pode ser pensada usando a noção de “sentido” ou “significado” [*meaning*] de acordo com Luhmann: um processo para a obtenção da forma, seja no estudo de uma moldura ou ambiente para essa forma, seja na passagem de uma para a outra, como um meio, por ser o mesmo dentro e fora de um sistema observado por um sistema observador. Sua definição por Luhmann é a de “um excesso de referências a outras possibilidades de experiência e ação. Algo está no ponto focal, no centro da intenção, e todo o resto é indicado marginalmente como o horizonte de um ‘e assim por diante’ da experiência e da ação”<sup>116</sup>.

Sentido, nesse caso, não terá um [lado de] fora, nenhum antônimo, nenhuma forma negativa. Ele conhece formas negativas, é claro, mesmo sentidos nonsense artificialmente construídos (poemas nonsense, por exemplo), mas cada uso possível desse meio chamado “sentido” reproduzirá, ele mesmo, sentido; e mesmo uma tentativa de cruzar a fronteira do significado a um espaço não marcado será uma operação de sentido [*meaningful*]<sup>117</sup>.

*Sentido* surge aqui como procedimento de diferenciação e produção de diferença, e simultaneamente de mesmidade. Para usar sentido como meio, qualquer sistema usa a distinção entre meio e forma (onde o *meio* surge dos acoplamentos fracos ou fortes de possibilidades, e *forma* do acoplamento de sistemas que a compõem ou da qual fazem parte). Essa distinção serve como uma moldura sem lado de fora, como uma moldura interna que inclui seu próprio exterior.

Isto não quer dizer que só haja sentido; porém, quando este é ativado, toda operação tende a incluí-lo (“[s]entido [*meaning*] sempre se refere a sentido e nunca chega a sair de si em direção a outra coisa. Portanto, sistemas ligados

---

115 BAECKER, Dirk. Why systems. Op. Cit., p. 60.

116 LUHMANN, Niklas. *Social systems*. Op. Cit., p. 60.

117 LUHMANN, Niklas. *The Paradox of Observing Systems*. Op. Cit., p. 41.

a sentido não podem nunca experienciar ou agir de um modo livre de sentido”<sup>118</sup>). Essa distinção, por sua vez, depende de um observador, Temos no texto em geral esquemas conceituais que remetem a dois observadores: o autor, cuja reação ao ambiente (advinda de sua observação e interação) produz o texto<sup>119</sup>, e o leitor, cuja interação com o texto e com seu próprio repertório de significações com o mundo cria sentido a partir do texto, utilizando-se do próprio texto e de seus vazios para formar o objeto estético, mas também para expandir (no(s) próprio(s) sistema(s)) suas capacidades cognitivas, emocionais e interacionais.

Na obra de Drummond temos uma forma recorrente de usar significado autopoieticamente: o processo polissêmico que o eu lírico chamou de “estado de dicionário”. Em “Procura da poesia”, de *A rosa do povo*, o eu-lírico expressa uma espécie de poética normativa em poema — que foi realmente tomado como poética por Gilberto Mendonça Teles<sup>120</sup>. Na primeira metade, diz o que não é poesia. Quando passa à segunda parte, afirmativa, diz: “Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos. / Estão paralisados, mas não há desespero, / há calma e frescura na superfície intata. / Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário”<sup>121</sup>. Após esses versos, os próximos tendem a se expandir, aumentando gradualmente o número de sílabas (versos ropálicos), depois contraindo. Nesse trecho, no entanto, o número de sílabas oscila entre 13 e 14, formando um equilíbrio rítmico sutil. Também o fim da oração corresponde ao fim do verso, o que produz um formato mais concentrado<sup>122</sup>. Essa concentração e equilíbrio na forma e no ritmo (ainda mais no contexto de predominância do verso livre como um todo, no poema) chama a atenção para o dito, para a necessidade de pausa, para sentir mais fortemente o que é dito aproximando-se ritmo e sentido para a concentração em uma única camada de sentido.

---

118 Idem. *Social systems*. Op. Cit., p. 62.

119 ISER. Op. Cit., p. 11.

120 Em *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 27.

121 ANDRADE. Op. Cit., p. 117-118.

122 Ver TSUR, Reuven. *Rhyme and cognitive poetics*. Disponível em: [http://www.tau.ac.il/~tsurxx/RhymeGestalt\\_2.html](http://www.tau.ac.il/~tsurxx/RhymeGestalt_2.html). Acesso em 17 de agosto de 2011.

Esse estado de dicionário atribuído à poesia aparece constantemente no vocábulo poético drummondiano. Teles já dissera que Drummond soluciona o problema a que se propõe, o de “dizer além da palavra mas através dela mesma, repetindo-a, amplificando-a, fazendo-a vibrar em consonância com outras”<sup>123</sup>; é possível assim também perceber esse processo de amplificação dentro de uma única palavra, uma única vez, devido à relação desta com o contexto (aqui pensado como ambiente no sistema psíquico). Como exemplo, os versos iniciais de “Segredo”, de *Brejo das almas*: “A poesia é incomunicável. / Fique torto no seu canto. / Não ame.”<sup>124</sup>. Aqui, a palavra “canto” é tanto o ato de cantar quanto um espaço fechado ou fora do centro, quanto uma divisão de um poema longo. Mais do que ambivalente, um duplo sentido, essas palavras “em estado de dicionário” são literalmente polivalentes ou polissêmicas; seu sentido faz gerar no leitor — a depender do foco de sua leitura e de sua formação — vários sentidos ao mesmo tempo, o que o contexto dos versos faculta. Em vez de concentrar sentido, esse procedimento cria repetições metainformacionais (ou também *significado*, nos termos de Sadowski), na mente do leitor, onde “canto” e “canto” acoplam-se, interagindo e criando tensão rítmica, embora imponderável, no sistema psíquico humano.

Outro exemplo, dos versos finais do poema “A folha”, de *A paixão medida*:

A pretensão de ser homem  
e não coisa ou caracol  
esfacela-me em frente à folha  
que cai, depois de viver  
intensa, caladamente,  
e por ordem do Prefeito  
vai sumir na varredura  
mas continua em outra folha  
alheia a meu privilégio  
de ser mais forte que as folhas.<sup>125</sup>

---

123 TELES. Op. Cit., p. 94.

124 ANDRADE. Op. Cit., p. 59.

125 ANDRADE. Op. Cit., p. 1187.

Essa estrofe, a última do poema, repete, em “outra folha”, a folha que cai. Essa outra folha pode ser pensada tanto como outra folha da mesma árvore, perpetuando a herança genética, quanto outra folha de papel. A interação (tensão) entre essas duas folhas, internamente, é uma redução do tema central do livro, a morte e o desejo de continuidade da vida<sup>126</sup>. Tal redução se dá projetivamente: sem as condições de usar procedimentos de um sistema (em um caso, a folha varrida por ordem do prefeito, em outro a própria vida), usa-se outro para aproximar-se ao primeiro (outra folha *de árvore*, ou a folha de papel onde se escreve o poema em que uma folha aparece), sem no entanto lograr sucesso absoluto.

Hugo Friedrich já chamara a atenção para a maneira “muito pacata” com que a palavra indica “o contato não alcançado entre o homem e o absoluto”<sup>127</sup>. As palavras que gritam o desespero não desesperam. Há a possível interação e o acoplamento a outros sistemas expressivos: a voz, o corpo, os gestos, o ar. Mesmo assim, ainda se trata de seleções, que implicam possibilidades deixadas de lado. O suposto conhecimento *total* acerca desse outro (ou Outro, no caso de um absoluto) pode ser aliviado se pensarmos que o que conseguimos são aproximações, modelos de realidade, e que ao mesmo tempo em que limitam, possibilitam a interação. As analogias funcionais se fazem presentes em todas as circunstâncias. O desejo de ultrapassá-las não as ultrapassa por si mesmas. Para chegar a “pisar fora de si próprio”, nos termos de Iser, é preciso menos uma revolução na percepção do que uma abertura àquilo que já temos mas não atentamos tanto, uma questão de ênfase em outra distinção, que enfoque seu próprio ponto cego — a própria distinção —, para passar a produzir sentido a partir da “invisibilização” de seu próprio paradoxo<sup>128</sup>, no

---

126 Trabalho de minha dissertação de Mestrado. DUARTE, Daniel Soares. *A paixão medida de Carlos Drummond de Andrade*. 2006. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em História da Literatura, Departamento de Programa de Pós-graduação em Letras da Furg, Universidade do Rio Grande - Furg, Rio Grande, 2006.

127 FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 132.

128 Segundo Luhmann, todo sistema autorreferencial deve “invisibilizar o próprio paradoxo para poder impedir a comunicação de cessar”. (Notes on the project ‘Poetry and social the-

sistema psíquico, metainformacional.

---

ory'. *Theory, culture and society*, Londres, v. 18, n. 1, 2001, p. 17.)

## 1.4 RETORNO À ESTRADA

No retorno ao caminho e à pedra, “A máquina do mundo” é certamente um passo decisivo. O poema é tido hoje como um dos poemas mais significativos de Drummond. Já foi analisado em detalhe por Alfredo Bosi<sup>129</sup>, Affonso Romano de Sant’Anna, José Guilherme Merquior e Betina Bischof, entre outros<sup>130</sup>. Affonso Romano de Sant’Anna coloca-o em posição central na poesia de Drummond, junto a “Relógio do rosário”, como “uma epifania, seja como um conjunto em si, seja como o clímax de uma obra que é toda ela uma visão epifânica da realidade”<sup>131</sup>. Segundo Bosi, “No repertório da poesia brasileira é raro que a luta fáustica pelo conhecimento em si mesmo venha assinalada de forma tão dramática, como se fora um embate entre vida e morte”<sup>132</sup>.

E como eu palmilhasse vagamente  
uma estrada de Minas, pedregosa,  
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos

---

129 BOSI, Alfredo. “A Máquina do mundo” entre o símbolo e a alegoria. In: \_\_\_\_\_. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988, p. 80-95.

130 Betina Bischof faz sua síntese das considerações acerca de “A máquina do mundo em \_\_\_\_\_. *Razão da recusa* — um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nan-kin, 2005, p. 139, nota 43.

131 Op. Cit., p. 239.

132 BOSI. Op. Cit., p. 87.

que era pausado e seco; e aves pairassem  
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo  
na escuridão maior, vinda dos montes  
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu  
para quem de a romper já se esquivava  
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,  
sem emitir um som que fosse impuro  
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção  
contínua e dolorosa do deserto,  
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende  
a própria imagem sua debuxada  
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se em calma pura, e convidando  
quantos sentidos e intuições restavam  
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,  
se em vão e para sempre repetimos  
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,  
a se aplicarem sobre o pasto inédito  
da natureza mítica das coisas,

assim me disse, embora voz alguma  
ou sopro ou eco ou simples percussão  
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,  
em colóquio se estava dirigindo:

“O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,  
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,  
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza  
sobrante a toda pérola, essa ciência  
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,  
esse nexo primeiro e singular,  
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente  
em que te consumiste... vê, contempla,  
abre teu peito para agasalhá-lo.”

As mais soberbas pontes e edifícios,  
o que nas oficinas se elabora,  
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,  
os recursos da terra dominados,  
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre  
ou se prolonga até nos animais  
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,  
dá volta ao mundo e torna a se engolfar,  
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,



suas verdades altas mais que todos  
monumentos erguidos à verdade:

e a memória dos deuses, e o solene  
sentimento de morte, que floresce  
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance  
e me chamou para seu reino augusto,  
afinal submetido à vista humana.

Mas, como eu relutasse em responder  
a tal apelo assim maravilhoso,  
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima — esse anelo  
de ver desvanecida a treva espessa  
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas  
presto e fremente não se produzissem  
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,  
e como se outro ser, não mais aquele  
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade  
que, já de si volúvel, se cerrava  
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;  
como se um dom tardio já não fora  
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,  
desdenhando colher a coisa oferta  
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara  
sobre a estrada de Minas, pedregosa,  
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,  
enquanto eu, avaliando o que perdera,  
seguia vagaroso, de mãos pensas.

Bosi também já assinalara o parentesco com “O enigma”, como uma “antecipação do núcleo temático” de “A máquina do mundo”<sup>133</sup>. Se o crítico deixou de mencionar conscientemente a relação com “No meio do caminho”, não é possível saber. Mas esse trio de poemas forma um corpo analógico, em que níveis de investigação vão sendo descobertos a cada nova instância, cada novo chamado. Se em “No meio do caminho” o eu-lírico diz da iteração<sup>134</sup> da memória que o marca, e em “O enigma” a voz se inverte, mas a investigação se mantém no nível de investigação do alheio, em “A máquina do mundo” a voz retorna ao eu primeiro, mas aprofundada. Agora o eu explicita, amplia, descreve o “acontecimento” de que nunca se esquecerá. O mistério das pedras, e sua familiaridade com os segredos, parece aberto ao eu, que o percebe, o canta, o recusa, e ao fim (do poema) segue sua caminhada, “avaliando o que perdera” — forma bastante indireta, com outros matizes, de se dizer “nunca me esquecerei”.

Algumas analogias entre esses três poemas, ao menos no que os versos dizem, podem ser dispostas em uma tabela, mostrando os pontos de convergência.

No meio do ca- minho	O enigma	A máquina do mundo
<i>No meio do cami-</i>	<i>estrada</i>	<i>palmilhasse... estrada</i>

133 Idem, ibidem, p. 89.

134 Iteração: repetição do resultado de uma equação equação sobre si mesma, aplicando seu resultado como variável para gerar um próximo resultado.

nho

<i>tinha uma pedra</i>	↔	<i>As pedras caminhavam</i>	↔	<i>estrada de Minas, pedregosa</i>
<i>nunca me esquecerei</i>	↔	<i>a coisa ... Barra o caminho e medita, obscura.</i>	↔	<i>enquanto eu, avaliando o que perdera</i>
<i>esse acontecimento</i>	↔	<i>As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo. (...) Talvez que a enorme Coisa sofra na intimidade de suas fibras,</i>	↔	<i>a máquina do mundo se entrebriu (e versos 10 a 74)</i>
<i>na vida de minhas rotinas tão fatigadas</i>	↔	<i>Talvez que a enorme Coisa sofra na intimidade de suas fibras</i>	↔	<i>e convidando/ quantos sentidos e intuições restavam/ a quem de os ter usado os já perdera</i>
<i>(alusão à passagem do tempo é possível na forma do poema)</i>	↔	<i>Anoitece, e o luar, ...</i>	↔	<i>A treva mais estrita já pousara/ sobre a estrada de Minas, pedregosa,</i>

Os três poemas apresentam o mesmo cenário, tanto externo quanto interno: o elemento pedregoso na estrada e a meditação abissal sobre o inquirido. Longe de se afastarem tematicamente, ou de pertencerem a tonalidades intelectuais e emocionais diferentes, são investigações baseadas em distinções diferentes dos mesmos gestos, para os quais a *suspensão* se coloca, aqui em estado de dicionário. Por suspensão entendo *i*) essa característica tão recorrente em Drummond, da sensação de ter o corpo suspenso na leitura, sem movimento no entanto; uma sensação que tem sua contraparte no efeito da organização da materialidade de sua poesia. Além disso, o eu-lírico *ii*) deixa inconclusos os passos de uma investigação que vinha conduzindo, para observá-la de outro nível, ou parecer que a abandona ou a conclui em um poema, aprofundando-a em um passo seguinte. Outro modo suspensivo é *iii*) a inquirição, por vezes em forma de pergunta, modo mais simples de provocar a sensação. Esse recurso à suspensão pedirá sempre um retorno à leitura dos poemas, a leitura de um iluminando a leitura do outro, em um caráter sistêmi-

co em vez de sistemático, isto é, contando a integração do tempo e da maturação na atualização da obra<sup>135</sup>, estando sempre aberta (ou acoplável) à interpretação, à releitura. Em uma obra com tanta deliberação, como a de Drummond, que tenta sempre uma organização precisa dos elementos, nos poemas como na organização, a leitura de sua poesia à luz de sua própria poesia é procedimento necessário. A recorrência das perguntas é estratégia para explicitar o que Eduardo Sterzi chamou de poética da interrupção:

a interrupção é o movimento, ou, melhor, não-movimento, gerador da verdadeira poesia, constituída por versos idealmente inescritos, perpetuamente latentes, dos quais os versos efetivamente escritos parecem ser apenas pálida imitação. Pode-se concluir que a aspiração mais alta de Drummond para seus poemas é que também sejam, de algum modo, acontecimentos, interrupções, tanto para o próprio poeta como para o leitor<sup>136</sup>.

Assim, um poema que por si já é um universo fechado encontra eco em outro, constantemente, de modo não acidental, cantando aos saltos seu desejo de fluxo e gerando nesses saltos um ritmo. Por exemplo, o soneto “Legado”, de *Claro enigma*. Todo em alexandrinos, o poema é um canto ao que o mundo dá, e o que o eu-lírico deixa para o mundo. Seu último verso não teria aspecto de chave de ouro se não reelaborasse o verso inicial de “No meio do caminho”.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso  
na vida, restará, pois o resto se esfuma,  
uma pedra que havia em meio do caminho<sup>137</sup>.

O processo de suspensão gera, então, o processo de abertura em Drummond. Em “A máquina do mundo”, o encontro com a máquina pode explicitar

---

135 Even-Zohar, Itamar. Polysystem Theory, in Polysystem Studies. *Poetics Today*, 11:1, 1990, p. 12.

136 STERZI, Eduardo. Drummond e a poética da interrupção. In: DAMAZIO, Reynaldo. *Drummond revisitado*. São Paulo:Unimarco, 2002, p. 61.

137 ANDRADE. Op. Cit., p. 249

todos os processos do mundo, mas não há tempo (espaço nos versos?) para dizê-los, quiçá nem capacidade de contê-los. Daí o que se diz ser abstração, quando o eu diz o que a máquina lhe expõe. “A seriação”, diz Bosi, “junta abstrato com abstrato. O processo de enumerar é cumulativo, e tudo vai submetendo à estrutura gigantesca da Coisa”<sup>138</sup> (...). Também “os aspectos particulares nos quais a vida universal se prismatiza são recalcados, reduzidos e enfim suprimidos em favor de uma designação genérica (...) que tudo abraça e nada estreita em suas malhas excessivamente largas”<sup>139</sup>.

O verso “na estranha ordem geométrica de tudo” aparece como síntese do poema — e de certos aspectos da obra. Na distribuição de qualidades em suas palavras ressoa a compreensão intuída de nexos que conectam os processos do mundo, vistos aqui sob ordem *geométrica*, porém *estranha*. Paralelizado no poema a uma “total explicação da vida”, a ordem geométrica de tudo explicita a busca do padrão organizacional mais alto possível de compreensão, e vai a uma distância que borra a “visão” do entendimento, um entendimento que, como um olhar acurado, tem também seu ponto cego, e traz pontos borrados e imprecisos naquilo que vê, pontos precisando ser olvidados ou sintetizados. Ecoa aqui o pensamento de Pascal acerca dos dois infinitos, o microscópico e o cósmico<sup>140</sup>. E também o de Luhmann sobre a inapreensibilidade do mundo devido ao caráter seletivo do sistema psíquico e social (comunicacional) humano ao lidar com a complexidade de elementos percebidos.

Relaciona-se também com o que Hugo Friedrich chamou de *idealidade vazia*<sup>141</sup>: na tentativa de alcançar planos imateriais, ou plenamente abstratos, o poeta (o artista, o filósofo, cientista) lança-se para fora do real. No entanto, tal idealidade não é passível de ser plenificada em termos concretos, dada sua “natureza” (na falta de um termo adequado) inexpugnável. Daí o esquema ontológico de Friedrich<sup>142</sup> descrever um arco em três níveis: *i*) um afastamento do real (ascensional, relativo a essa idealidade vazia), *ii*) a tangência ao Nada (a

138 BOSI. Op. Cit., p. 90.

139 Idem, ibidem.

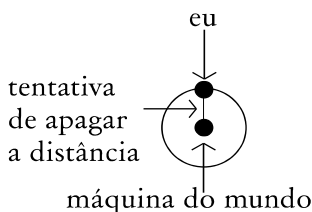
140 PASCAL, Blaise. Pensamentos. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 66.

141 FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978., p. 49.

142 Idem, ibidem, p. 122 e seguintes.

idealidade, o absoluto, o Nada) e *iii*) a referência a esse Nada na linguagem, um descenso dos planos mais “altos”, abstratos. Movimento constante em Drummond, esse “arco de vontade”, como o chama em “A suposta existência”, se coloca como um caminho entre os níveis do intelecto, os da percepção, os do sentimento e os da materialidade, da ação e suspensão.

Das negatividades com que se constrói a poesia, da impossibilidade, do fracasso de se atingir um alvo que se pressente, que se sente, se intui, mas não se concretiza no mundo, virá a recusa do eu, uma recusa que afirma a poesia, como resíduo e como mundo<sup>143</sup>. Mas nessa recusa também se insere o quadro isomórfico, analógico-funcional, entre o eu e o objeto, agora aprofundado.



A tentativa de apagar a distância entre eu e mundo aparece como contraponto à recusa do eu-lírico. O poema (os três poemas?) pode ser resumido nos seguintes passos. O sistema A caminha por uma estrada; nessa estrada se depara com o sistema B; da confrontação com este, se abre a ele e lhe são apresentadas as maravilhas totais, os nexos primeiros e últimos da vida, advindos de uma suposta abertura total das bordas dos sistemas, o que implicaria a dissolução de pelo menos um deles. O eu hesita em receber tais distinções e as recusa; por fim, segue pela estrada, avaliando o que perdera/recusara. No terceiro poema, esse processo é mais explícito. Em “No meio do caminho”, um corte de raciocínio, uma suspensão no desenvolvimento do tema (Nunca me esquecerei desse acontecimento/ na vida de minhas retinas tão fatigadas), com o retorno à circulação da pedra nos versos finais, faz inferir de que o “acontecimento” referido não foi elucidado, nem mesmo aprofundado: o sétimo verso, “Nunca me esquecerei que no meio do caminho” abriria oportunidade

143 Ver BISCHOF. Op. Cit., p. 138, e SANT’ANNA. Op. Cit., p. 246.

de dizer mais coisas, mas é cortado. O retorno ao tema do encontro no caminho pedregoso torna possível esclarecer o mistério do “acontecimento”. Concordo tanto com Affonso Romano de Sant’Anna quanto com Betina Bischof sobre a razão da recusa do eu<sup>144</sup>. Mais fortemente ainda concordo com Affonso Romano de Sant’Anna, ao lembrar da importância da *aparência*, em sentido mais literal, junto à essência, como parte do ser. O poeta deve “integrar a aparência no Ser, sem restringir-se nunca somente a ela. A tarefa do homem é manter o Ser *na* e *contra* a aparência”<sup>145</sup>. No entanto, não concordo com a afirmação de Sant’Anna de que a máquina apareceu *porque* seria recusada<sup>146</sup>.

Como um território que trafega *entre* as coisas, os processos, as categorizações, as certezas e incertezas, a poesia e seu eu não consistem em uma recusa absoluta. Não fosse assim, a poesia posterior de Drummond não estaria plena da mesma busca pela tangência com o intangível<sup>147</sup>. Consciente de que *não é* o mesmo ser que a máquina, não partilha suas partes, e que a máquina aparece-lhe como mundo numenal, o eu cansado padece do processo muito humano da limitação comunicativa<sup>148</sup>, lidando com o fenomenal. Mas a posição do eu drummondiano está sempre *entre* númeno e fenômeno — ou, para usar termos de sistema: diferença entre sistema observado (isto é, selecionado) e ambiente estruturante: sua materialidade vai em direção ao mundo da essência, e sua lógica imaterial lança-se na escavação do mundo material, no estudo do pensamento, do sentimento, do que se sabe e se duvida, e do que se toca.

Donaldo Schüller diz que a obra de Drummond “criou um território para a convivência do sim e do não”<sup>149</sup>, onde o paradoxo não é rebuscado. Se

---

144 BISCHOF. Op. Cit., p. 140 e SANT’ANNA. Op. Cit., p. 247.

145 SANT’ANNA. Op. Cit., p. 246.

146 Idem, ibidem.

147 Os exemplos são múltiplos. Alguns: “Mineração do outro”, em *Lição de coisas*; “Especulações em torno da palavra homem”, em *A vida passada a limpo*.

148 Ou *inapreensibilidade*, como Iser chama o processo. ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert, et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 87.

149 SCHÜLLER, Donaldo. *A dramaticidade na poesia de Drummond*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1979., p. 117.

esta é a *atitude poética* de que fala Betina Bischof, nem por isso ela é *contrária* à máquina, como diz a autora. Em vez disso, a recusa do eu de dar abrigo ao mundo, ao que é sem distinção (“abre teu peito para agasalhá-lo”) pode acontecer para manter o território de expressão de Drummond, também transformando a entrega (da máquina)/recusa (do eu) em memória e poesia. Ao mesmo tempo, mantém a projeção dos poemas anteriores, tornando-se uma escavação aporética de um “mesmo” evento.

Da expressão “entre sim e não”, de Schöler, é costume atentarmos para os extremos, para o sim e para o não, em vez de para o *entre*. Talvez na poesia de Drummond o problema da repetição seja complexo porque as projeções semânticas (tentativas de repetir em um sistema o que se produz em outro) *entre* poemas inserem-se no contexto dessa poesia, tanto quanto projeções entre um poema e partes de suas rimas, sua métrica ou suas figuras de linguagem. Afinal, se vemos um processo em um nível investigado, por exemplo o morfológico, e percebemos repetição também no sintático e no fonemático, um tipo similar de repetição, tenderemos a procurar (e eventualmente encontrar) conexões. Havia uma tendência da crítica a buscar isomorfismos em níveis próximos. Os casos notáveis, de Gilberto Mendonça Teles e de Hécio Martins, buscaram respectivamente na repetição epizêutica<sup>150</sup> e na rima (repetição final entre versos) elementos que pudessem dar conta dos pontos nevrálgicos da poesia de Drummond. Eles existem e têm seu peso. Mas há projeções entre níveis distantes na poesia de Drummond, com os quais o poeta joga ao longo de toda a obra. Projeções que não estão em princípios fundamentais, mas em seleções constantemente retomadas, construindo ordem na busca da ordem. Esse movimento entre esferas de sentido se valerá da forma capaz de produzir para expandir a si mesmo, até suas fronteiras e além delas. Gostaria de, a seguir, relacionar pelo menos uma característica das relações entre caos e ordem à poesia de Drummond, cuja unidade se reconhece como uma questão de forma, ao movimento que a produz.

---

150 Relativo a epizeuxes.



## 2 CAOS, ORDEM E METAPADRÕES: FRONTEIRAS

---



Eu sei que já faz muito tempo  
que a gente volta ao princípio...  
Lobão – *Revanche*

A noção de diferenciação entre sistema, ambiente e observador produz possibilidades descritivas bastante produtivas, nos processos de seleção (de um sistema por parte de um observador, o que gera o ambiente do sistema selecionado de modo imediato), mudança (que implica uma dimensão temporal nos sistemas capazes de significação e autorreferência) e formação dos limites do próprio sistema, que ao mesmo tempo implica e reproduz o sistema auto-poieticamente. Com base nisto, as considerações a seguir dedicam-se a processos internos à poesia de Drummond que implicam constituição da forma de um sistema e de suas bordas: a dependência das condições iniciais em níveis diferentes e a relação que um poema na obra de Drummond tem como ambiente de outro poema. Esses dois processos podem ser relacionados com um caráter de autoprodução (autopoietico), e são elencados de modo a tornar distintas as fronteiras da poesia de Drummond, e ao mesmo tempo ultrapassá-las.

Tanto nas teorias de sistemas como na poesia de Drummond há um ímpeto comum de busca pela ordem. Segundo Dirk Baecker, “o conceito de sistemas e a ideia de uma teoria dos sistemas estão certamente entrelaçadas com a tentativa da sociedade moderna de monitorar e controlar a si mesma”<sup>151</sup>. Sistemas autorreferentes são organizações que lidam contra a tendência de seus ambientes à unidade — isto é, à falta de distinção. Por selecionar sua continuação na interação com o meio, tendem a apresentar maior “simplicidade”<sup>152</sup> (ou menor complexidade) que as relações entre seus elementos (ou subsistemas, a depender da decomposição que se escolhe), e também em relação a seu ambiente, estabelecendo sua forma com a distinção de fron-

---

151 BAECKER, Dirk. Why systems. Op. Cit., p. 59.

152 Característica afim à lei da pregnância, em que uma “organização será tão boa quanto as condições o permitirem. Algo é simples quando “organiza material complexo com o menor número possível de características estruturais. (TSUR, Reuven. *Poetic rhythm: structure and performance*. Nova Iorque: Peter Lang, 1998, p. 55-56.)

teiras, bordas entre si e o ambiente. “Sistemas têm fronteiras. Isto é o que distingue o conceito de sistema do de estrutura. Fronteiras não podem ser concebidas sem algo ‘além’; assim elas pressupõe a realidade de um além e a possibilidade de transcendência”<sup>153</sup>.

Sobre a busca de ordem na poesia de Drummond, ela infere-se na passagem de Affonso Romano de Sant’Anna sobre as relações entre caos e cosmos na obra de Drummond: usando a poesia como logos (reunião re-velante), Drummond “ultrapassa a lógica pedestre para, através de um caos, vislumbrar um cosmo”<sup>154</sup>. Affonso Romano de Sant’Anna também vê um sentido de ordenação no desenvolvimento da poesia de Drummond no tempo. Através dos três estágios em que divide a sua poesia (eu maior que o mundo, eu menor que o mundo, eu igual ao mundo),

é possível perceber uma consciência reduzindo a caótica fragmentação da realidade num sistema de antíteses estruturais. Surgem, então, os pilares da obra: a vida e a morte, o ser e o não-ser, o tempo e a memória, o instante e a eternidade, até a síntese dos elementos no dualismo ruína-construção<sup>155</sup>.

Onde se definem, no entanto, as fronteiras de uma poesia, se buscamos a unidade a partir dos elementos? Como se dá a elaboração de um sistema como tal, como organização que inclui estruturas e processos, trocas, elementos, e mantém sua unidade? Pode-se conceber um sistema como emergência “a partir de baixo” ou como constituição “a partir de cima”<sup>156</sup>. Usa-se aqui a segunda como constituição básica, por partir da unidade (ou totalidade *do sistema*) de uma organização e procurar investigar seus desdobramentos sem desfazer essa unidade<sup>157</sup>. A unidade *da poesia* de Drummond é psíquica, de or-

---

153 LUHMANN. *Social systems*. Op. Cit., p. 28.

154 SANT’ANNA. Op. Cit., p. 223.

155 Idem, *ibidem*, p. 224.

156 LUHMANN. *Social systems*. Op. Cit., p. 22.

157 Mesmo em Luhmann, a justificação teórica da distinção de um sistema não é buscada: “Su-  
pomos, sem conseguir fornecer uma justificativa teórica segura, que sistemas devam ser pelo  
menos coleções de relações entre elementos, e que tipicamente distingam-se através de

dem mental ou mesmo emocional. Não se encontra nos livros, ou na coleção de livros. Como unidade de poemas, estilo, voz lírica, recursos linguísticos, pode ser comunicacionalmente referida; *a partir* da referência comunicacional, pode ser experienciada, demonstrada no observador. Essa unidade vai partir para seus elementos (poemas, livros), tentando criar a si mesma via linguagem através de toda a obra. Nesse sentido, ela é autopoietica: cria elementos (poemas, temas, livros) que buscarão atualizá-la, modificá-la e fazê-la crescer. Só faz isto sendo ambientalmente aberta (a sistemas que estão em seu ambiente, por exemplo, o sistema psíquico-físico-social Carlos Drummond de Andrade), mas operacionalmente fechada (de modo que seus elementos sejam discerníveis e interajam funcionalmente).

---

condicionamentos, e portanto de mais e mais complexidade". Idem, *ibidem*, p. 23.

## 2.1 FRONTEIRAS

É em fronteiras delimitadas que se estabelece relação entre um sistema e seu ambiente — em que o fechamento operacional do primeiro e a distinção (que gera a diferença entre o primeiro e o segundo) levarão aos níveis vários de acoplamento possíveis. Assim é possível a emergência de ordem nesse tipo de interação. O binarismo sistema/ambiente propicia a saída do próprio binário à multiplicidade (e mesmo a uma possível unidade<sup>158</sup>). Quando esta distinção é feita, separando o sistema do ambiente (mas não suas relações com o mesmo), pode vir a se tornar uma operação interna ao próprio sistema, quando este seleciona elaborar a mesma distinção internamente a si. Luhmann chama esse processo de *reentrada*. Um exemplo está na referência à reentrada da distinção real/possível na distinção real: “[e]m um lado da distinção, o real, a distinção real/possível reaparece; é copiada em si mesma para que o sistema possa ter o sentido [*sense*] de conseguir continuar operações reais apesar de uma mudança cada vez maior de temas, impressões, intenções”<sup>159</sup>. Temos os fractais como exemplos de formas geométricas que apresentam re-entrada da forma na forma, podendo ser encontrados tanto como um sistema

---

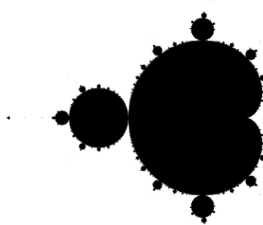
158 “Outro caminho para além do binário joga fora falsos dualismos e revela a face original da unidade. (...)”. Através de movimentos de superação, “os binários evoluem, em vez de retornar, à unidade”. VOLK. *Metapatterns*. Op. Cit., p. 92. Ver também CANDIDO, Antonio. “Duas vezes ‘A passagem do dois ao três’”. In \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002, p. 53.

159 The paradox of observing systems. Op. Cit., p. 42.

já formado, quanto como operações que construirão sistemas a partir de sua iteração. Há alguma relação aqui com a ideia de autossemelhança, que, segundo James Gleick,

faz soar acordes antigos em nossa cultura. Uma velha tendência do pensamento ocidental honra essa ideia. Leibniz imaginou que uma gota d'água contivesse todo um pulsante universo, encerrando por sua vez gotas d'água e novos universos dentro delas. "Ver o mundo num grão de areia", escreveu Blake, e com frequência os cientistas mostravam-se predispostos a vê-lo. Quando o espermatozoide foi descoberto, julgou-se que cada um deles seria um homúnculo, um ser humano, minúsculo, mas plenamente formado.<sup>160</sup>

Autossemelhança é "a simetria através das escalas. Significa recorrência, um padrão dentro de outro padrão"<sup>161</sup> — por exemplo, a iteração na matemática: repetição do resultado de uma equação sobre si mesma, aplicando seu resultado como variável para gerar um próximo resultado. Uma forma que apresenta esse tipo de repetição (muito afim à poesia de Drummond) foi desenvolvida por Benoit Mandelbrot e seus colaboradores, e pode ser representado matematicamente num gráfico cartesiano ( $x$  e  $y$ ). O resultado é impressionante, e pode parecer aleatório a princípio.



*Conjunto de Mandelbrot*

---

160 GLEICK, James. *Caos: a criação de uma nova ciência*. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 109.

161 Idem, *ibidem*, p. 97-98.

A figura acima não é o ponto inicial de uma iteração, mas a figura “final”, resultante do processo<sup>162</sup>. Tendo a diferenciação de um sistema em relação a um ambiente como ato primeiro, é mais comum encontrarmos organização “de cima para baixo”, isto é, a partir da totalidade do sistema para dentro dos níveis possíveis de ser encontrados na diferenciação dos elementos do sistema. Por isso um poema pode se mostrar como unidade mínima para análise. Na leitura podemos inferir os processos de montagem e passagem do poema enfocado para outros sistemas no ambiente ou outros poemas. Outros sistemas, mentais ou sociais, performam a mesma operação de reentrada ao tornarem-se autoconscientes (no caso de consciências), ou referirem a si em sua comunicação (no caso de mídias). No caso de Drummond, a reentrada ocorre com muita frequência, e de um modo estruturante, seja nos temas, seja nos recursos da tradição.

Reentrada pressupõe observação, que é uma operação que faz uma distinção, implicando consciência apenas em sistemas autorreferentes. Não é uma operação especializada para adquirir conhecimento, nem é uma análise<sup>163</sup>. Uma observação que usa sentido/significado pode, contudo, usar a própria distinção feita antes (por exemplo, dentro/fora, ou esquerda/direita) na próxima distinção feita (isto é, uma nova distinção dentro/fora dentro do “dentro”, ou esquerda/direita no lado direito da divisão). Esse uso tem, a um só tempo, reentrada (da distinção), autorreferência (usa algo seu novamente em si) e autopoiese (cria através desse uso). O papel do observador nessas distinções é distinguir e criar.

Uma consequência dos processos envolvendo autopoiese é o aumento de complexidade no sistema que o produz. Ao poder escolher suas causas (como as causas aristotélicas), elaborar suas seleções e escolher quais delas servirão novamente para novas escolhas e elaborações, sua complexidade tende a aumentar internamente, e assim a diferenciação com seu ambiente. Um exemplo, ainda na matemática, é o conceito de *dimensão física*. Mandelbrot cunhou o nome *fractal* do adjetivo latino *fractus*, e o processo que ele aponta é o fracio-

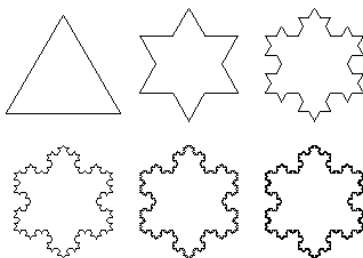
---

162 Que, mesmo assim, fora pensada por Mandelbrot como reunião dos conjuntos formulados pelo matemático Gaston Julia no início do século XX.

163 LUHMANN. *Social systems*. Op. Cit., p. 178.



namento das dimensões (o exemplo da curva de Koch, que aparece a seguir, tem o valor de 1,2618 dimensões)<sup>164</sup>. O que à primeira vista pode soar estranho é demonstrado no conjunto de Mandelbrot e em outros conjuntos. Também é demonstrado na própria natureza: árvores, plantas, nuvens, correntes de vento e marítimas, toda e qualquer estrutura natural tem dimensões fracionadas, fractais. No caso das dimensões, os experimentos com as curvas de Koch (graficamente, um triângulo em cujos lados brotam outros triângulos, e assim iterativamente) mostram que pode haver uma extensão infinita em um espaço finito.



*Passos da produção da curva de Koch*

As nuvens não são esferas, como Mandelbrot gosta de dizer. As montanhas não são cones. O relâmpago não percorre uma linha reta. A nova geometria espelha um universo que é irregular, e não redondo; áspero, e não liso. É uma geometria das reentrâncias, depressões, do que é fragmentado, torcido, emaranhado e entrelaçado. O entendimento da complexidade da natureza esperava a suspeita de que a complexidade não era apenas algo aleatório, não era apenas um acaso. (...) O trabalho de Mandelbrot fez uma afirmação sobre o mundo, a afirmação de que tais formas ímpares encerram um significado<sup>165</sup>.

164 GLEICK. Op. Cit. p. 90. Ver também MANDELBROT. Ibidem, p. 25-57.

165 Idem, ibidem, p. 90.

A atribuição de fracionamento ao conceito de dimensão vem assim da capacidade técnica atual de diferenciação, autoprodução e consequente observação em escalas menores (mais e mais diferenciadas), facilitada com o uso de computadores. A constituição de um sistema, exatamente devido à operação autopoiética, pode alcançar um estado de grande complexidade, isto é, apresentar alternativas demais para ser diferenciada fora de sua inteireza, o que obriga à seleção de elementos e relações para se lidar com ela — implicando deixar de lado outros elementos e relações pertinentes do sistema.

Uma definição de complexidade segue-se disto: chamaremos uma coleção interconectada de elementos “complexa” quando, por causa de restrições imanentes na capacidade conectiva dos elementos, não é mais possível a qualquer momento conectar cada elemento com cada outro elemento. O conceito de “restrição imanente” refere-se à complexidade interna dos elementos, que não está à disposição do sistema, mas que ainda assim torna possível sua “capacidade para unidade”<sup>166</sup>.

Complexidade autogerada leva assim ao processo de seleção de elementos e operações, de modo a reduzir a própria complexidade do sistema observado para que se possa lidar com ele no sistema que o observa. Porém, “a redução de complexidade é o meio para a construção de complexidade”<sup>167</sup>. Da complexidade reduzida do sistema observado, o observador poderá constituir nova complexidade, desta vez em si mesmo. Como trabalho de linguagem, formal, mas também intelectual e emocionalmente intenso nas investigações sutis acerca do que não é visível, nem concreto, nem imediatamente palpável, a poesia possibilita terreno para sua própria complexidade, como forma, sentimento e raciocínio, através da redução da complexidade do mundo. Existe aqui relação com a sentença de Iser acerca da natureza do texto literário, em

---

166 LUHMANN. *Social systems*. Op. Cit., p. 24.

167 Idem. *Observaciones de la modernidad*. Racionalidad y contingencia em la sociedad moderna. Barcelona: Paidós, 1997, p. 94.

que o que é dado ao uso cotidiano da fala “deve ser primeiro produzido”<sup>168</sup>. O que é dado no cotidiano — todas as circunstâncias materiais, todo o contexto dêitico, toda gestualidade — apaga-se na mudança de contexto, e deve ser produzido tanto porque não se encontra ali quanto devido a um contexto intencionado (isto é, seletor) da criação. A redução da complexidade do mundo acaba por engendrar, de modo mais ou menos acabado, a complexidade do texto.

E aqui novamente é o estudo da natureza que a aproxima da poesia. Diferente do que lemos do romantismo, no entanto, seu estudo como fonte de complexidade é fonte de inspiração tanto racional quanto emocional, e também perspectivística. Os autores citados, entre outros, defendem novos modos de ver, de conceber e de interagir com o mundo. “Chegamos então a uma concepção que, por oposição ao reducionismo, podemos denominar perspectivismo. Não podemos reduzir os níveis biológicos, social e do comportamento ao nível mais baixo, o das construções e leis da física”<sup>169</sup>. Escolher uma perspectiva implica selecioná-la e seguir seu curso explicativo, criando a partir dela ao se deixar outras explicações de lado.

---

168 ISER. O ato da leitura. Op. Cit., p. 124.

169 BERTALANFFY. *Teoria geral dos sistemas*. Op. Cit., p. 76.

## 2.2 AUTOCRIAÇÃO

Porém, o caminho de continuação de um sistema normalmente apresenta saltos em suas seleções, ao escolher — fundamentando-se ou não em escolhas prévias — outro nível de percepção ou raciocínio. Adiciona-se assim a contingência das seleções do observador, uma contingência dupla, em que um sistema busca determinar seu comportamento em função do comportamento do outro. Segundo Luhmann, “o problema da dupla contingência está virtualmente sempre presente quando quer que um sistema psíquico experienciador de sentido seja dado”<sup>170</sup>. Nesse nível, processos de sentido são constituídos e continuamente processados nos sistemas envolvidos, em que um sistema observador supõe a observação por parte do sistema observado, atribuindo-lhe liberdade de ação e expectativas de como o outro pode agir. Eles possuem valor estrutural, “para construir sistemas emergentes e um certo tipo de realidade”<sup>171</sup>. Buscando chegar ao outro sem conseguir desfazer sua opacidade, um sistema observador pode chegar a autorreferência se inferir em si mesmo a incapacidade de ultrapassar sua própria fronteira. Um exemplo desse processo está no poema “Opaco”, de *Claro enigma*.

Noite. Certo  
muitos são os astros.  
Mas o edifício

---

170 LUHMANN. *Social systems*. Op. Cit., p. 105.

171 Idem, ibidem, p. 110. Tratarei também sobre contingência e decisão do capítulo seguinte.

barra-me a vista.

Quis interpretá-lo.  
Valeu? Hoje  
barra-me (há luar) a vista.

Nada escrito no céu,  
sei.  
Mas queria vê-lo.  
O edifício barra-me  
a vista.

Zumbido  
de besouro. Motor  
arfando. O edifício barra-me  
a vista.

Assim ao luar é mais humilde.  
Por ele é que sei do luar.  
Não, não me barra  
a vista. A vista se barra  
a si mesma.<sup>172</sup>

Betina Bischoff já se deteve sobre esse poema, abordando a questão da lida com a modernidade, e com o edifício como mediador do luar e da percepção do eu<sup>173</sup>. Parte-se assim dessa percepção, claro, e de sua produtibilidade através do que ela decide.

Segundo Antonio Candido, em referência a Drummond, “o obstáculo e o desencontro caracterizam uma espécie de mundo avesso, onde os atos não têm sentido ou se processam ao contrário”<sup>174</sup>. O tema e o caminho do poema são o da coisa que barra o acesso ao outro lado — e do uso desse impedimento para se produzir descrição (e poesia). Do mesmo modo que as perguntas são, na poesia de Drummond, impedimento de resposta e ao mesmo tempo gan-

---

172 ANDRADE. *Obra poética completa*. Op. Cit., p. 261-262.

173 BISCHOFF. Op. Cit., p. 15-48.

174 CANDIDO. Op. Cit., p. 104. Também em MERQUIOR. Op. Cit.

cho para mais inquirição e mais poesia. Aqui o edifício, objeto comum em Drummond, metonímia fria da modernidade<sup>175</sup>, é impedimento da vista, mas alicerce para o eu dizer, ao fim de seu percurso, que é a vista que barra “a si mesma”. Como disse Luiz Costa Lima acerca do mesmo poema, mas tratando da corrosão comum à poesia drummondiana, “Repare-se como mais uma vez a composição depende das precisões negativas que acumula”<sup>176</sup>. Ao não conseguir ultrapassar a barreira de sua visão, o eu retorna a si e salta a outra conclusão.

O estribilho “barra-me a vista”, reiterado nas variações dos versos finais de cada estrofe, vai a cada momento rearranjando suas quatro sílabas poéticas, barrando sua própria repetição literal com pausas, quebras, encadeamentos possíveis entre os versos. A repetição dos versos implica uma tentativa de ultrapassar o obstáculo, em vez de compreendê-lo (como na escavação sobre a pedra). O objet(iv)o do eu é o luar, aos poucos aparecendo, saindo dos parênteses. Mas ele é sabido *pelo* obstáculo, por suas franjas, indiretamente. Há, portanto, essa inferência do objeto selecionado através do obstáculo. E há também a mudança de perspectiva. O caminho do poeta, em sua busca pela definição de objetos e processos, vai aprofundando divisões e classificações. Desfaz tais classificações até tudo, o eu e o mundo, sumirem. Na última estrofe, depois de entender que o luar é sabido devido ao edifício, o eu entende que a vista não é barrada pelo objeto externo, mas “barra a si mesma”.

Se há uma mediação do edifício entre o eu e o luar inalcançável<sup>177</sup>, o eu canta a ida até esse mediador, mas faz do impedimento do mesmo um retorno ao próprio olhar, redescobrimo-o, construindo-o, construindo uma volta estranha<sup>178</sup>, um paradoxo. Ele aparece como limite da percepção do eu lírico, da

---

175 BISCHOFF. Op. Cit., p. 17.

176 LIMA, Luiz Costa. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Top Books, 1995, p. 179.

177 Ver FRIEDRICH, Op. Cit., 47-48, sobre a idealidade vazia, ou BISCHOFF. Op. Cit., p. 35, sobre o poema em questão.

178 Termos de Douglas Hofstadter para se referir a processos paradoxais, cujo desenrolar acompanhamos — como uma peça musical —, em que o resultado do desenvolvimento do processo chega, devido ao próprio desenvolvimento, de volta ao ponto de partida. Exemplo: a litografia “Relatividade”, de M. C. Escher.

percepção de sua própria percepção e assim do limite desta. Aparece fundamentalmente porque a vista “barra-se a si mesma”, isto é, produz a descrição de seu alcance, seu limite e sua transcendência ao mesmo tempo. A voz lírica intenciona chegar ao luar. Para isto, precisa ultrapassar a opacidade do sistema que barra sua visão. Mas este se mostra opaco, ou seja, transparente o suficiente para aparecer, fazendo a voz lírica afinal saber “que há luar”. Saber da lua através do impedimento desta faz o canto retornar sobre o que vê, vendo sua própria visão e seus limites. A partir da limitação, por causa dela, o sistema (o canto e a voz) se expande, se diferencia mais e continua sua produção. Por vezes (como em “Especulações em torno da palavra homem”, “Rifoneiro Divino”, ou “A contradições do corpo”), a limitação pode parecer autoimposta, no caso de perguntas insistentes. Mesmo elas, no entanto, são recursos que apontam para uma busca no limite da autorreferência e da investigação do alheio — de que se chega a uma barreira intransponível e de que é essa intransponibilidade o ponto de apoio para a continuação do processo.

A vista barrando-se a si mesma tem uma conversa com a diferença entre a percepção de algo e algo em si. E aqui o “algo” é o próprio olhar. Drummond transita com frequência, em sua poesia, num limite microscópico, ampliando lentes de investigação, criando diferenças a partir da diferenciação e da escolha de caminhos. Separa o olhar do olho, sua consciência de si próprio, como em “Confissão”, também de *Claro enigma*: “Não amei bastante sequer a mim mesmo, / contudo próximo”<sup>179</sup>. Seu canto de si, pelo eu-lírico apontado em “Consideração do poema”. Há uma afirmação de Maurice Merleau-Ponty acerca dessa deliberação interna, porém distinta de uma consciência deliberada:

Toda vez que experimento uma sensação, sinto que ela diz respeito não ao meu ser próprio, aquele do qual sou responsável e do qual decido, mas a um outro eu que já tomou partido pelo mundo, que já se abriu a alguns de seus aspectos e sincronizou-se a eles. Entre minha sensação e mim há sempre a espessura de um saber originário

---

179 ANDRADE. Op. Cit., p. 249.

que impede minha experiência de ser clara para si mesma.<sup>180</sup>

Essa espessura que se identifica entre as coisas é a posição que a voz lírica de Drummond comumente toma. Ela parte de um sistema definido, aproxima-se de outro e toca suas bordas, constituindo nos versos (em sua fabricação e em sua leitura) os limites do canto e de sua poesia. É possível pensar em três divisões estruturantes possíveis (entre muitas) dos modos como sua poesia lida com a construção de seus sistemas, divisões dependentes das condições iniciais, ou seja, das distinções escolhidas para se dar prosseguimento, para se desenvolver o sistema poético; escolhas feitas pelo poeta e realçadas pela crítica. Essas distinções são um mesmo modo de distinção em níveis diferentes — e uso aqui os mesmos termo da ciência do caos: dependência sensível às condições iniciais. É possível encontrá-la ao selecionarmos como ponto de partida o primeiro poema escolhido por Drummond, os primeiros poemas de cada livro e os versos iniciais de um poema. Em três níveis diferentes, a repetição do mesmo procedimento de escolha — reentrada da forma (distinção da diferença entre limites) na forma.

## 2.2.1 DEPENDÊNCIA SENSÍVEL DAS CONDIÇÕES INICIAIS – O PRIMEIRO POEMA

Se a formação e o desenvolvimento de qualquer sistema dependem sensivelmente de suas condições iniciais, na obra de Drummond estas se mostram no seu primeiro livro, *Alguma poesia* e, dentro dele, no seu primeiro poema. O “Poema de sete faces” é um marco na literatura brasileira, e seus versos são ainda bastante conhecidos. Todos os grandes trabalhos de crítica e de história literária brasileira estudaram-no. Sua posição, por assim dizer “oficial”, no livro e na obra como um todo, pouco ou nada tem de accidental.

O “Poema de sete faces” funda (em tudo o que essa palavra tem de es-corregadia) a poesia drummondiana. Sua ascendência é apenas uma das

---

180 MERLEAU-PONTY. Op. Cit., p. 291.



montagens possíveis para exemplificar o uso estruturalizante, mas também orgânico, que Drummond dá à iteração. Temos no poema a definição da persona básica do eu-lírico, o *gauche*, que será desenvolvido ao longo de toda a obra, como o centro em expansão referido por Affonso Romano de Sant'Anna. Aliás, duas contribuições do crítico, sobre dois assuntos diferentes, podem ser aqui postas. Uma é sua análise da persona *gauche* de Drummond em toda sua poesia. Outra é seu comentário sobre o centro e o descentramento, o caos, a desordem e a ordem em arte.

Do *gauche*, Sant'Anna aponta sua presença de todos os modos: “Embora o termo *gauche* não apareça mais do que duas vezes em sua poesia (...), constitui-se um elemento importante na exegese da obra”<sup>181</sup>. Os disfarces, citações, referências, nomes, que acentuam e enriquecem esse modo de apresentar-se, reiteram e enriquecem essa identidade. Além disso, Affonso Romano de Sant'Anna explicita como o *gauche* passa lentamente de um olhar estático, preponderante em *Alguma poesia*, para o movimento “para dentro da cena”<sup>182</sup>, na progressão da obra. Como um olhar que se mantém, a personalidade *gauche* do eu-lírico drummondiano desenvolve-se ao longo da obra, aumentando o processo de escavar sua própria compreensão do mundo (interior e exterior), o que aumenta o paradoxo de ser *gauche* na poesia, uma “tentativa de negação do *gauchisme*. É um tímido que vem a público dizer que é tímido”<sup>183</sup>.

Centro organizador, ou direção inicial de onde toda uma poesia se desenvolve, o *gauche* é um dos pontos de partida que norteiam a poesia de Drummond. A leitura e releitura dos poemas e dos livros inteiros (bem como da crítica) reafirma sempre o *gauchismo* em sua poesia, uma qualidade que se expande sem se perder: “*Gauchismo* quase sempre gestual e autodeterminação rigorosa do pensamento relativizam-se mutuamente no discurso drummondiano: será esta a dinâmica nervosa dos melhores poemas”<sup>184</sup>. De certo modo, o desenvolvimento dessa persona lembra o termo “que retorna” no jogo da repetição de Deleuze:

---

181 SANT'ANNA. Op. Cit., p. 38.

182 Idem, ibidem, p. 48

183 Idem, ibidem, p. 24.

184 VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 57.

O negativo não retorna. O Idêntico não retorna. O Mesmo e o Semelhante, o Análogo e o Oposto não retornam. Só a afirmação retorna, isto é, o Diferente, o Dissimilar. Quanta angústia antes de extrair a alegria de uma tal afirmação seletiva: nada daquilo que nega o eterno retorno retorna, nem a deficiência, nem o igual, só o excessivo retorna. Só a terceira repetição retorna<sup>185</sup>.

Assim a diferença (da vez, do movimento sentido que retorna, o que é tanto jogo afirmativo do eu e do mundo quanto trabalho da memória) nasce no mesmo, diferencia-se sem ser necessariamente outra coisa, e pode se expandir. E é também como diferença que o *gauche* se faz: “ver-se como diferença do outro, ser a diferença para o outro, apresentar-se como diferença até em relação a si mesmo”<sup>186</sup>. Affonso Romano de Sant’Anna, no artigo que menciona o caos para falar da necessidade de ordem e organização para a produção artística, finaliza o texto com a questão do centramento contraposto não a descentramentos, mas a múltiplos centros, na arte e na psicologia<sup>187</sup>. A alternativa insalubre, a neurose, pode ser cêntrica, em graus variados demais para contar. A saúde, o equilíbrio, tem a ver com a expansão de um centro, mais do que com um descentramento.

O crescimento não vai acabar com o centro, mas enriquecê-lo, torná-lo mais complexo. Por outro lado, a neurose é cêntrica. Tão cêntrica quanto o vício e as ideologias políticas, religiosas e estéticas. A maturidade pessoal e social pressupõe que aceitemos a existência de outros centros, que não o nosso próprio umbigo. Por conseguinte, há uma diferença entre um produto chamado solipsismo típico da maioria das obras produzidas em nossa época, fruto de desorientação teórica e a arte autêntica que rearticula os vários centros num pacto que é “artístico” e não “autista”<sup>188</sup>.

---

185 DELEUZE. *Diferença e repetição*. Op. Cit., p. 410-411.

186 VILLAÇA. *Passos de Drummond*. Op. Cit., p. 37.

187 SANT’ANNA. O caos não é caótico. Op. Cit.

188 Idem, *ibidem*.

Duas visões colocam-se aqui, inicialmente em paradoxo: se visto pensando-se a diferenciação, o movimento gera o diferente, um outro, a diferença enquanto afirmação e positividade (em vez de ser um negativo do mesmo) como o queria Deleuze. Se do ponto de vista de um centro em expansão, temos não uma diferença, mas um mesmo, saudável se se expande e cresce, doente se paralisa ou dissolve seu crescimento. Qual responde melhor à poesia aqui investigada? Tendo em conta que tais enfoques fundamentam-se em visões de mundo que, se não diferentes, chegam a respostas bastante diferentes, creio que nenhuma das duas mostra, ou diz melhor que a outra, o movimento processual. No entanto, este é um modo de colocar a questão de se o *gauche* é um elemento do sistema que, repetido, trará estabilidade ao mesmo ou se o *gauche* é o próprio sistema, cujas faces e interesses se vão expondo ao longo da obra. Embora prefira pensá-lo como elemento estruturante, outra leitura seria válida.

## 2.2.2 DEPENDÊNCIA SENSÍVEL DAS CONDIÇÕES INICIAIS – PRIMEIROS POEMAS DE CADA LIVRO

Há um aspecto iterativo na escolha do(s) primeiro(s) poema(s) de cada livro, ao longo de toda obra. Como já aludira antes<sup>189</sup>, os primeiros poemas dos livros de Drummond se instauram como partes de uma proposição, em que um poema desenvolve o tema previamente abordado ou a ele responde. Assim acontece com quaisquer dos livros de poesia de Drummond, se nos detivermos na leitura *entre* os poemas tanto quanto na *dos* poemas — o que leva a sempre considerar um poema como resposta ao imediatamente anterior, embora não apenas a ele. Os primeiros poemas de cada livro montam as linhas que serão traçadas adiante. Como exemplo, usarei *A rosa do povo* e *A paixão medida*.

Em *A rosa do povo*, os três poemas iniciais apresentam os pontos carde-

---

189 DUARTE. *A paixão medida de Carlos Drummond de Andrade*. Op. Cit., p. 15.

ais das discussões centrais do livro: respectivamente, a poesia, o povo, a relação eu-mundo. “Consideração do poema”<sup>190</sup> abarca poesia e povo. Os temas de cada estrofe começam em um crescendo que parte da poesia (“Não rimarei a palavra sono / com a incorrespondente palavra outono.”), para os poetas (“Esses poetas são meus”, verso aliás preambulado por um retorno à pedra no meio do caminho, “ou apenas um rastro, não importa”); estabelecem uma projeção semântica, metafórica, entre os poemas e a terra, e sobre ela discorre; na quarta estrofe, a voz lírica retorna a si, e de si para seu canto. As três estrofes finais buscam o todo. O canto é tão alto e tão baixo, o eu recusa fugir “ao mínimo objeto / ou recusar-se ao grande”. No verso final, povo, poema, eu e travessia conjugam tudo.

Se o primeiro poema foi sintético, uma rosa-dos-ventos temática, o segundo expande um dos pontos cardeais. “Procura da poesia” é poema emblemático, quase um manifesto. Seu tom é normativo, um *do’s and don’ts* para a poesia, ou, nesse caso, um *don’ts and do’s*, já que a primeira metade é sobre o que não se fazer. Quanto ao que fazer: poesia é penetrar “surdamente no reino das palavras”. Os poemas ali esperam, “em estado de dicionário” — expressão, como referi no primeiro capítulo, de um procedimento de plurirreferência frequente em Drummond, metáfora nascida dos significados de dicionário para palavras específicas, que de certo modo se disseminam sobre o poema.

O terceiro poema unirá as proposições anteriores. Na poesia sobre o mundo, o tempo de fezes e maus poemas, subitamente nasce essa flor feia (mau poema talvez, para quem o houvesse criado?). O súbito dessa descoberta ficará aqui não estudado, mas merece ainda ser ponto de uma investigação mais detida. Como o povo atravessara o poema, agora a flor (poema) fura “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”. Do eu ou do mundo, desnecessário saber; de ambos é mais provável. E devolve o movimento de travessia, dessa vez com o claro sentido de passar através de algo, atravessando.

No primeiro poema, a travessia do povo pode ser lida em duas direções, tanto sendo uma travessia do povo no poema, sem necessariamente perfurá-

---

190 ANDRADE. Op. Cit., p. 115-116.

lo, quanto um tema que cortaria o poema de lado a lado. No terceiro, a flor necessita furar, forçar o mundo, mostrando sua força, ainda que débil. Perfura a fronteira do asfalto e se mostra. Frágil (“Sua cor não se percebe. / Suas pétalas não se abrem.”), desimportante (“Seu nome não está nos livros.”), a flor vence. Em seu primeiro livro, o poeta já explicara: “Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?”<sup>191</sup>. Assim mantendo-se, a flor vencerá, não importa quão feia ou desimportante. É, de fato, ela, flor, poesia, que contará o mundo, que o organizará no *caosmos*, expressão de Deleuze que Sant’Anna repete, e que o primeiro faz equivaler ao eterno retorno<sup>192</sup>.

É dessa poesia, que toca os sistemas vários sem deixar seu âmbito poético, sem tornar-se panfleto, sem dispensar sua voz por voz alheia (por exemplo, Drummond teve uma breve incursão do poeta pelo partido comunista, do qual desistiu ao perceber a tentativa de manipulação sobre seu discurso<sup>193</sup>) que a voz de Drummond tenta brotar. A crítica sobre *A rosa do povo* sempre lembrou das conexões com a problemática social do tempo “partido”, da Segunda Guerra Mundial, mas soube entender, como disse John Gledson, essa problemática social, irônica e metafísica. Interessa lembrar aqui, no entanto, que social, irônico e metafísico podem ser vistos menos como instâncias diferentes e mais como angulações de um mesmo problema.

Retiro o outro exemplo de construção mórfica e autorrepetitiva de *A paixão medida*, de 1980, publicado 35 anos depois de *A rosa do povo*. O estudo desse livro<sup>194</sup> mostrou o tema central da morte e seu aparecimento explícito no horizonte da vida do poeta. Com tudo o que cerca a morte, o poeta investiga-a junto ao que lhe traz a vida. Os quatro primeiros poemas são i) contrapontos entre a investigação da natureza e sua junção à poesia (no primeiro poema, “A folha”), ii) as consequências dessa investigação, chegando a uma dubitação pendular entre quem é o existente, eu ou o mundo (no segundo poema, “A suposta existência”), e iii) a abdução desse polo temático no terceiro e quarto poemas, “Arte poética” e “A paixão medida”. Essa abdução se dá com a corri-

---

191 “Explicação”. ANDRADE. Op. Cit., p. 37.

192 DELEUZE. *Diferença e repetição*. Op. Cit., p. 411.

193 MORAES NETO, Geneton. Op. Cit., p. 74.

194 DUARTE. Op. Cit.

queira mudança de ponto de vista, de um mais próximo para um “nível mais alto”, nos termos de Hofstadter, a seguir referidos, que inclui o assunto sem o concluir, resumindo-o<sup>195</sup>.

Hofstadter usa os termos *descida*, *subida* e *pilha* para referir-se a movimentos que linguagem faz ao suspender o desenvolvimento do discurso acerca de algo para modificar a distância com que se fala de (ou se investiga) algo. Os termos surgiram ao final da década de 1950 como parte da IPL, uma das primeiras linguagens para a inteligência artificial.

(...) *Descer* significa suspender as operações na tarefa em que você está trabalhando, sem esquecer de onde você está — e dedicar-se a outra tarefa. A nova tarefa é vista como “de nível mais baixo” ao da anterior. *Subir* é o contrário — significa encerrar as operações em um nível e retomar as operações exatamente onde você estava, um nível acima.

Mas como você se lembrará exatamente onde estava em cada nível diferente? A resposta é que você estoca as informações relevantes em uma *pilha*. (...)

(...) Não é raro descer três níveis em um noticiário real e, surpreendentemente, em geral mal nos damos conta das interrupções. Subconscientemente e sem dificuldades, mantemos a noção da ordem das coisas. Provavelmente, a razão da facilidade com que isso é feito está em que cada nível tem um sabor extremamente diferente dos demais. Se todos fossem muito semelhantes, nós nos confundiríamos de imediato.<sup>196</sup>

O terceiro e quarto poemas usam esse procedimento de manter um nível de informação em suspenso, para deter-se em um outro, mais abaixo ou mais acima, suspendendo o discurso irresolvido anterior para englobá-lo, ou ainda, perder as especificidades de um nível morfossemântico sem apagá-lo.

---

195 Hofstadter também usa esse assunto em seu livro. Op. Cit., p. 141-149.

196 HOFSTADTER. Op. Cit., p. 138.

Em “Arte poética”, os versos usam *os nomes* de pés poéticos (o verso “uma longa duas breves”, por exemplo), e resumem: “tudo mais é sentimento ou fingimento”. Sem deixar de lado a explicitação de suas dúvidas existenciais, o eu ultrapassa-as, e assim fazendo as incorpora em seu canto. Esse entendimento levará a abarcar a própria morte, não em si, mas enquanto tema e experiência que pode ser apontada e a que o eu se dirige, cada vez mais perto; ao mesmo tempo, é uma busca pela vida que continua após a morte física. Em *A paixão medida*, essa vida se dá como “A Palavra” (também o nome de um poema do livro), ente contrafactual, independente, que a poesia aponta e de que ao mesmo tempo é composta.

Como referi no capítulo anterior, usando o exemplo de “A suposta existência”, os passos (e o espaço) entre os versos abrem-se à “subida de nível” semântica. Da inquirição sobre a existência, e sua dubitação, nesse poema, o canto passa à referência acerca dessa dubitação. Se o canto de um poema é um nível, e o raciocínio entre os primeiros poemas é outro, há uma suspensão no procedimento entre as estrofes 6 e 7 de “A suposta existência” e o segundo e terceiro poemas: uma subida de nível em que uma informação é preservada para que outra seja explicitada.

Temos dois pequenos exemplos de como os poemas iniciais são não apenas introduções aos livros, mas apresentações os temas de cada livro, sendo níveis mais altos que os poemas subsequentes tratam de aprofundar até diferenciações mais profundas e específicas. Até onde me é possível entender, a percepção de tal organicidade está na leitura possível, mas também na obra, ou pelo menos em seus vazios (novamente *entre* momentos significativos) desta vez deixados ao leitor, e no entanto estruturados pelo texto, a partir de uma diferenciação sem exterior, para usar os termos de Luhmann. Essa diferenciação possibilita a construção do contexto no texto<sup>197</sup>, e também dos “espaços” onde se inserirão sentidos. O próprio poeta, em seus poemas — e não em suas explicações — usa esse procedimento. Ainda em *A paixão medida*, temos o poema “Memória húngara”<sup>198</sup>, onde o eu-lírico narra o nascimento do nome

---

197 ISER. Op. Cit., p. 124: “O que é dado ao uso cotidiano da fala aqui deve ser primeiro produzido”.

198 ANDRADE. Op. Cit., p. 1200-1201.

Drummond, título dado a um navegador de nome Maurício, que conduziu fugitivos ingleses à costa da Escócia. Segundo o eu-lírico, a tradução seria “Onda Alta”, por haver o navegador escapado à fúria dos mares<sup>199</sup>. O termo aparecerá novamente, quase sem destaque, no último poema do livro — aliás ausente da *Obra poética completa* —, o quarteto “O poeta”.

Este, de sua vida e sua cruz  
uma canção eterna solta aos ares.  
Luís de ouro vazando intensa luz  
por sobre as ondas altas dos vocábulos<sup>200</sup>.

A presença de Camões foi-se fazendo aos poucos, como tema e como recurso — no uso dos sonetos da obra, “Ante um nu de Bianco”, “O nome” e “Confronto” (mais fortemente nos dois últimos). O penúltimo poema, “História, coração, linguagem”, tematiza Camões. O último — a quadra aqui transcrita — traz Drummond à baila, na luz que o Luís vaza por sobre as “ondas altas” das palavras. O eu joga com as equivalências, na epanalepse inexistente (“Luís” e “luz” na posição inicial e final do verso), e com a tradução do nome Drummond, referido em “Memória húngara”. Camões, influência constante de Drummond<sup>201</sup>, é na obra referida o horizonte a que o eu aspira, como ser que sobreviveu à morte vivendo em poesia.

Mesmo em termos singulares, as correlações entre poemas são propiciadas por Drummond. Concordo com John Gledson em pensar que Drummond sempre buscou uma dimensão descritiva e explicativa, porém sempre como poeta<sup>202</sup>. Como numa fuga, os temas são sempre presentes, a ponto de aparecerem como fundo, indiretamente, e desenvolvendo-se na obra. Os livros funcionam como fractais, que jamais se afastam da mesma operação, desen-

---

199 Outra origem é escocesa, e teria a ver com quem vive no topo das montanhas.

200 ANDRADE, Carlos Drummond. *A paixão medida*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 117.

201 Ver TELES, Golberto Mendonça. A variante expressiva: “Cammond e Drumões”. In: \_\_\_\_\_. *Camões e a poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979. E GLEDSON, John. *Influências e impasses*. Drummond e alguns contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 49.

202 GLEDSON. Op. Cit., p. 14.



volvendo os temas e retomando-os ordenadamente, ao mesmo tempo alcançando níveis que pouco apareceriam no início.

### 2.2.3 DEPENDÊNCIA SENSÍVEL DAS CONDIÇÕES INICIAIS – PRIMEIROS VERSOS DE CADA POEMA

A mesma operação autopoética, de retomada do início, do retorno ao mesmo procedimento e desenvolvimento, já visto nos dois outros níveis, é em geral percebida mais imediatamente em Drummond quando da leitura de cada poema isoladamente. Vários poemas são feitos com pouquíssima variação sobre o primeiro verso, nunca dele se afastando, como um centro. Poemas como “No meio do caminho”, “Em face dos últimos acontecimentos” (*Brejo das almas*), “José” (*José*), “Resíduo” (*A rosa do povo*), “Especulações em torno da palavra homem” (*A vida passada a limpo*), “A bomba” (*Lição de coisas*), “Canção para álbum de moça” (*Claro enigma*) — para citar apenas alguns mais “explícitos” — são construídos com esse procedimento. Por vezes, como em “Opaco”, de *Claro enigma*, o poema toma a estrofe inteira com sua proposição.

Uso o exemplo de “Resíduo”<sup>203</sup>, embora outro dos poemas citados pudesse servir. Seu primeiro verso, forma básica a ser recriada e expandida, é bastante genérico, e também uma expansão exemplar do vocábulo-título.

De tudo ficou um pouco.  
Do meu medo. Do teu asco.  
Dos gritos gogos. Da rosa  
ficou um pouco.

A forma aqui é remetida em duas direções, material (do verso) e mental, de subtração de algo a algo. A primeira estrofe, com final em pé quebrado, joga com o tema: algo já começa a faltar desde os passos iniciais. Dentro da estrofe, tem-se a iteração da substituição por zero e a enumeração caótica: enumeração dos objetos, distinguindo partes do “tudo”, e iteração de “de +

---

203 ANDRADE. Op. Cit., p. 158.

[algo]”. A expressão “de tudo ficou um pouco” também pode ser invertida para “ficou um pouco de tudo” — mostrando, como em “No meio do caminho tinha uma pedra”, uma expressão circular, em movimento infinito. Efetivamente, a inversão acontece na segunda e terceira estrofes.

O último verso desta é feito de ecos com a palavra “pouco”. Novamente o recurso epizêutico como procedimento que busca “extrair o máximo efeito de um mínimo vocabular”. Drummond consegue, ainda de acordo com Teles, dizer além da palavra, mas através dela mesma. Sem discordar do crítico, apenas prefiro não dar as mesmas razões por ele apontadas para a epizeuxe. Em vez de relacionar a insistência repetitiva à “rebeldia perante o adjetivo supérfluo”, ou à timidez (e tais justificativas têm seu peso), prefiro pensar que a repetição epizêutica ocorre porque ela é a repetição autosssemelhante de um processo, também ele repetitivo, iterativo, de crescimento, que ocorre em todos os níveis: fazer o processo de diferenciação formante total do poema reentrar nos exemplos de cada enumeração. De um poema para o outro (e entre os poemas, portanto), do sentido para forma, de um poema inteiro para versos do outro, entre versos, da análise lógico-poemática da existência para o afastamento do olhar e o consequente alargamento do horizonte, ainda dentro da mesma lógica analógica. Enquanto a rebeldia e a timidez põem-se no campo negativo, é possível ver também que há motivos muito positivos para a epizeuxe: toda uma obra construída com a repetição dos elementos mínimos, sejam eles sonoros, morfológicos, sintáticos, semânticos, formais, processuais ou imaginativos. Elementos de sistemas que se tornam sistemas eles mesmos, partindo do olhar distintivo do eu lírico e tomando corpo. Como no antigo dito gnóstico, assim embaixo como em cima, ou o que está em cima é como o que está embaixo. Embora nunca idêntico.

A distinção “de tudo fica um pouco” também corresponde à de Luhmann acerca da diferenciação básica e sempre presente, entre sistema e ambiente, mas também entre essa diferenciação e o mundo, como totalidade. De tudo — todas as coisas, do indistinto, do complexo demais para que haja distinção — fica um pouco — a distinção e seleção feita pelo observador, com o descarte de todo o resto, encaixando-se aqui no conceito de memória aventado por Luhmann a partir da dupla contingência entre sistemas

autorreferentes: memória “indica que não se pode observar como um estado complexo e real de um sistema passa ao próximo, devendo-se então em vez disso retornar sobre inputs passados como indicadores”<sup>204</sup>. Daí o tema central do poema, os resíduos da memória. Daí também o que começa como ilustração do pouco que sobrou, na segunda estrofe

Ficou um pouco de luz  
captada no chapéu.  
Nos olhos do rufião  
de ternura ficou um pouco  
(muito pouco).

vai sendo retirada, abstraída, até restar apenas a palavra “pouco”. A iteração da fórmula encabeça também a terceira e quarta estrofes. Também nelas prepondera a redondilha, brincando com as oscilações. A necessidade de ritmo não se perfaz nunca de modo estanque; as pausas vão criando divisões em si. Até a oitava estrofe, principal é a nomeação, ainda que parcial, do que fica como pouco do tudo. A abstração do “pouco” aparece aos poucos. Na oitava estrofe surge o recurso à pergunta, tão típico de Drummond. Também é o momento onde o tempo verbal, até então entremeando passado e presente — embora voltado mais ao passado — presentifica-se. Aparentemente retórica, impressão que o ritmo e a métrica desfazem, a iteração inquisitiva fá-la inflar, crescer e, sem ser respondida (um nível semântico irrespondido e irresolvido, portanto, cortado pelo nível da estrofe seguinte), ecoará pelo restante do poema. Ao não responder a pergunta, e continuar, o poema passa para outro nível, sustentado pela criação anterior. O pouco que fica de tudo já não é eminentemente material. Vai tornar-se outra coisa.

Um pouco fica oscilando  
na embocadura dos rios  
e os peixes não o evitam,  
um pouco: não está nos livros.

---

204 LUHAMNN. Social systems. Op. Cit., p. III.

De tudo fica um pouco.  
Não muito: de uma torneira  
pinga esta goa absurda,  
meio sal e meio álcool,  
salta esta perna de rã,  
este vidro de relógio  
partido em mil esperanças,  
este pescoço de cisne,  
este segredo infantil...

A enumeração dos itens já inicia uma saída da materialidade. Elementos abstratos se intrometem na concretude (“não está nos livros”, relógio partido “em mil esperanças”). O que fica de tudo passa então da matéria, resíduo mundano das coisas do mundo, para resíduo interno, da memória — abstração e seleção ela também. E a memória inunda o eu, como o tudo busca inundar o poema, na enumeração das coisas. Excessivo, o fluxo da memória (que não aparece, mas a que se aponta) causa o desabafo no versos mais explosivos do poema, menos isomórficos metricamente.

Oh abre os vidros de loção  
e abafa  
o insuportável mau cheiro da memória.

A idiometria<sup>205</sup> dos versos, em contraste com o ritmo semi-isométrico dos anteriores, funciona como marca da grave exclamação (Oh) emotiva. Grave também é o tom geral do poema. O “mau cheiro” da corrente, seu resíduo, desfaz o ritmo, ou a procura sobre ele, ainda que momentaneamente. Talvez a procura desse ritmo seja para ordenar sem perder, e expressar, ainda que como resíduo, a intensa emoção que subjaz à memória, à lógica e à percepção.

A exclamação, o pedido para se abafar a corrente da memória com vidros de loção, resulta inútil. “De tudo, terrível, fica um pouco”. Esse fluxo de resíduos escoar por debaixo de tudo, e o eu diz uma pequena parte dele.

---

205 Neologismo: métrica específica de cada verso.

e sob as ondas ritmadas  
e sob as nuvens e os ventos  
e sob as pontes e sob os túneis  
e sob as labaredas e sob o sarcasmo  
e sob a gosma e sob o vômito  
e sob o soluço, o cárcere, o esquecido  
e sob os espetáculos e sob a morte escarlata  
e sob as bibliotecas, os asilos, as igrejas triunfantes  
e sob tu mesmo e sob teus pés já duros  
e sob os gonzos da família e da classe,  
fica sempre um pouco de tudo.  
Às vezes um botão. Às vezes um rato.

O último verso, que volta a apresentar exemplos de resíduos, tem a peculiaridade de, como muitos versos finais em Drummond, fazer soar um descenso. Lendo o poema até seu penúltimo verso, paramos em um clímax. Até esse penúltimo verso, vemos o fim retornar ao início, englobar a exclamação excessiva, menos contida, e terminar “redondamente”, como começou. O último verso excede o corte exato dado até o passo anterior. Como uma equação que já houvesse chegado a um resultado satisfatório mas continuasse a produzir.

Tendo sido esse “excesso”, ou a manutenção sintática e formal, o que nos aponta a parença com uma equação, o caso é que tal isomorfismo é ainda mais válido se pensarmos na matemática caótica do que na tradicional: através de transformações simples, iniciamos um caminho infinito, que não para nas respostas bem resolvidas. A forma de reentrada é simples: “tudo” equivale ao “ $x$ ”, incógnita substituída por valores. Se fizermos “de  $x$  fica um pouco” lembrando a citação de Gleick<sup>206</sup>, sobre como o treino nos leva a descartar sistemas caóticos — substituindo resultados acurados por aproximações, por estes se encontrarem “fora da curva” ou serem tidos como desnecessários quando já se obteve o resultado “médio” esperado — tendemos primeiro a ver o último verso como excessivo, ou um anticlímax para o tão arredondado retorno ao princípio. Sem deixar de ser um anticlímax, ele é antes uma

---

206 Nota n. 88, no presente capítulo.

continuação, uma demonstração de que a produção é infinita. O poema, que atribuiu valores ao “tudo”, terminou na atribuição de valores ao “pouco”. Sendo “pouco”, sua enumeração foi pouca, dois exemplos apenas.

Assim, há em Drummond uma matemática imprecisa, resultados intuitivos que não podem ser provados, extensos demais, feitos de repetição. É, no entanto, o esforço de escavação que aparece como forma, processo e tentativa de geometria pode também ser pensado pelo processo de reentrada de formas, de Luhmann. O que reentra, uma geometria sem expressão material, por assim dizer, pode ser abordada pelo estudo teórico e transdisciplinar de metapadrões, cuja primeira definição veio também de Gregory Bateson, que a define simplesmente como um padrão de padrões<sup>207</sup>. Tyler Volk e Jeffrey Bloom falam de como Bateson parte para a exemplificação do conceito.

O próprio exemplo de Bateson de uma análise usando metapadrões começava com um caranguejo. Os dois membros frontais do caranguejo, embora um sendo enorme e muito mais ameaçador comparado ao outro, partilham um padrão comum em seu arranjo de partes e juntas. Os apêndices do caranguejo podem ser então comparados aos de uma lagosta, depois os membros de um cavalo colocados lado a lado aos de um humano, ampliando assim os círculos de comparação. Mas Bateson não disse que o padrão dos membros de um mamífero pode ser julgado à luz dos do artrópode, e eles parecem diferir enormemente. Não obstante, todos esses membros possuem juntas e, ainda mais genericamente, são estruturas lineares que funcionam, em parte, como colunas para sustentar os corpos desses organismos longe do chão ou dos sedimentos marinhos, bem como transferindo forças durante o movimento, desse modo criando uma relação entre a criatura e seus substratos sólidos.<sup>208</sup>

---

207 Ver VOLK, Tyler. Op. Cit. Também em \_\_\_\_ & BLOOM, Jeffrey. The use of metapatterns for research into complex systems of teaching, learning and schooling. In: *Complicity*, v. 4, n. 01, 2007, p. 25-43.

208 VOLK & BLOOM. Op. Cit., p. 26.

Indo bem mais além do que a identificação de isomorfismos materiais ou funcionais, Bateson — e mais recentemente Volk e Bloom — estabeleceram também relações formais para processos abstratos, criando não apenas superposição estrutural ou funcional, mas também lógica: formas que o pensamento toma para desenvolver seu conteúdo. “Usaremos o termo *metapadrão* para fazer referência a padrões comuns que ocorrem entre escalas que incluem sistemas biológicos, sistemas culturais e até sistemas mentais”<sup>209</sup>. Usando os critérios evolutivos de replicação, variação e seleção, os autores dão exemplos de como não apenas a vida natural, mas também a cultural e a mental, seguem padrões algorítmicos. Usando o exemplo do padrão *borda*:

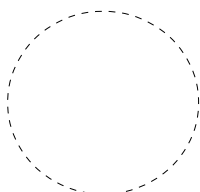


fig. 6: *Borda*

A *borda* é uma parte especializada de um sistema que funciona ao mesmo tempo isolando o sistema do ambiente e regulando a entrada de matéria, energia e informação em relação ao ambiente, geralmente pela habilidade de ativamente abrir e fechar poros. As cidades da Renascença italiana, como Lucca e Florença, possuíam muros perimetrais grossos para proteção, perfurados com portões que permitiam a entrada e saída de pessoas e bens. Esse design genérico de barreiras-e-poros é similar àqueles usados na membrana que circula uma célula eucariótica típica, com sua membrana abrangente de lipídeos perfurada com canais de íons e receptores.<sup>210</sup>

Esse estudo de natureza convergente e interdisciplinar<sup>211</sup> aponta o quanto a cultura pode ser pensada em relação à natureza — como intermediário que faz o mundo permanecer em nós<sup>212</sup>, ou como entorno ou ambiente necessário da cultura, natureza como artifício das distinções. Faz refletir também sobre como a poesia de Drummond desenvolve-se usando a distinção sistema/ambiente de processos naturais, padrões recorrentes criativos, bivalentes, produtores de si mesmos. Concordo com Mikel Dufrenne quando diz

209 Idem, ibidem.

210 Idem, ibidem, p. 32-33.

211 Que também já é pensado para a linguagem. Vide VAN DER HULST, Harry. On the parallel organization of linguistic components. *Lingua*, v. 116, 2006, p. 657-688.

212 SANTOS, Alckmar Luiz. Op. Cit., p. 14.

que “a poesia restitui a linguagem a seu estado de natureza pois a linguagem, que se pode considerar artificial enquanto significante, encontra, como ser expressivo, a densidade e o brilho das coisas naturais, e seu movimento tem a espontaneidade da vida”<sup>213</sup>. Mas essa expressão não se dá no abandono da linguagem; ao contrário, se dá pela fabricação da mesma, autoprodução contínua, que necessita dos ambientes (entornos) de modo contínuo, sem desconexão em momento algum. Sobre isto diz também Dufrenne, partindo no entanto da análise estrutural:

A análise formal isola os termos para formalizá-los — ela distingue, pois, o formal do vivido (...); mas como a análise deve se nutrir do vivido, ela tende a ontologizar o formal e presume que, obra de um espírito inconsciente, ele é inconscientemente vivido. Porém, o vivido concreto, que não é isolável; e que é, ao mesmo tempo, uma totalidade e a experiência de uma totalidade, acaso escaparia à análise?<sup>214</sup>

A distinção a que Dufrenne se refere é do tipo sistema/ambiente (formal/vivido), e a nutrição de um por outro acaba por ser um modo de reentrada da forma na forma (“a análise deve se nutrir do vivido”). Sua tentativa de incluir o incognoscível, ou absoluto, tende antes a apenas criar mais diferença, sem inclui-lo, mas indicando-o<sup>215</sup>. Onde as palavras não atingem, mas indicam, a mente pode galgar mais alguns passos, expressando sua inefabilidade, também sem atingir o mundo, apenas distinguindo continuamente, através de padrões cuja forma é expressa linguisticamente, e cuja formação pode se dar através do seu uso na sua própria formação. A espontaneidade da

---

213 DUFRENNE. *O poético*. Op. Cit., p. 111.

214 Idem, *ibidem*, p. 103.

215 “Palavras formando uma sentença diretamente expressam uma coisa se e apenas se sua estrutura semântica se conforma e se justapõe à coisa, em cujo caso podemos dizer que as palavras *tocam* as coisas. Mas se a estrutura semântica não se conforma e não se justapõe à coisa, então as palavras não conseguem descrever ou tocá-la, com a estrutura sendo somente conceitual, de modo algum residindo na coisa”. HO, Chien-hsing. *Saying the unsayable. Philosophy East & West*, v. 56, n. 3, julho de 2006, p. 414.



vida a que se refere Dufrenne pode estar também na poesia e nos poemas, quando estes não empenham somente o ouvido e a boca, mas solicitam o ser ao mundo inteiro, *porque* não o alcançam e não se tornam o mundo.

Se esse mundo me aparece propriamente harmonioso, é porque me foi *sugerido* pela harmonia do poema, que me torna ressoante e consoante com ele, e também porque ele é apenas sugerido. Ela permanece, pois, um esboço do mundo, alguém das significações unívocas e das determinações positivas que afetam a realidade singular e a tornam, infelizmente, desarmoniosa<sup>216</sup>.

Não ser a totalidade permite ao poema a ressonância dos ritmos, e também a das formas abstratas de metapadrões mentais discernidos na natureza e na cultura. É esse fechamento que propiciará tanto o reconhecimento de padrões quanto a busca de paridade de distinções efetuadas entre sistemas (naturais ou culturais). É ao mesmo tempo por diferenciação e paridade que os ritmos em um poema chegam a assumir uma função coordenativa: falante e ouvinte (ou ainda, alter e ego) tornam-se “um único sujeito” por constituírem identidade formal (acoplamento) entre percepção sinestésica de um e de outro<sup>217</sup>. Além desta, é possível também o acoplamento entre sistemas com diferentes configurações de sentido, como o emocional e o racional, através desse mesmo processo de interpenetração ou acoplamento entre organizações que não se desfazem uma na outra, mas dependem uma da outra para que a relação surja e se mantenha.

Uma marca da arte na modernidade é, em grande parte, sua preferência ou necessidade de enveredar pela negatividade. No entanto, talvez a própria negatividade fique pelo caminho, nessa poesia. Se pensarmos em negatividade como recusa, como “dizer não a algo”, talvez seja melhor então pensarmos em “impossibilidade”, ou então ampliarmos o que a negatividade aponta. Muito mais do que uma recusa, em Drummond ela é matéria de construção do que não é possível ser afirmado, presentificado. Affonso Romano de Sant’Anna já

---

216 DUFRENNE. *O poético*. Op. Cit., p. 104. Grifo meu.

217 GUMBRECHT. *Ritmo e sentido*. Op. Cit., p. 178.

o dissera, chamando a obra do poeta de “circunscrição do Nada”. Todavia, esse Nada não é negatividade apenas enquanto recusa, ou resistência, como, por exemplo, Carla da Silveira Mano demonstrou<sup>218</sup>. Indo além disso, esse Nada é uma abordagem do que não pode ser dito devido à impossibilidade humana de expressão; não obstante, existe. A seguir, procuro analisar como poemas em sequência na poesia Drummond influenciam-se mutuamente, aproveitando o dito e o vazio entre si, e entre linhas e estrofes, para ampliar a poesia de cada poema.

---

218 MANO, Carla da Silveira. A tradição da negatividade na moderna lírica brasileira. Porto Alegre: PUC-RS, 2006. Tese de Doutorado.

## 2.3 SONHO DE UM SONHO, CANTIGA DE ENGANAR

Buscando os assuntos tratados até agora, é possível ligá-los na análise de dois poemas de *Claro enigma*, “Sonho de um sonho” e “Cantiga de enganar”, e ver como os acoplamentos, a dependência das condições iniciais, os metapadrões e esse Nada tão presente se comportam em relação uns com os outros.

“Sonho de um sonho”<sup>219</sup> é um poema bastante conhecido de Drummond. Nele, os recursos da língua, formais e semânticos, tentam dar conta do sonhado, ou pelo menos de seu relato.

Sonhei que estava sonhando  
e que no meu sonho havia  
um outro sonho esculpido.  
Os três sonhos superpostos  
dir-se-iam apenas elos  
de uma infundável cadeia  
de mitos organizados  
em derredor de um pobre eu.  
Eu que, mal de mim! Sonhava.

Novamente temos a iteração do primeiro verso como alicerce e caminho para a construção do poema. No entanto, a repetição aqui não é apenas o reenvio da informação ao seu começo e a consequente variação do processo causada pelo próprio (eterno?) retorno. Torna-se ela necessária para apresen-

---

219 ANDRADE. Op. Cit., p. 256-258.

tar os vários níveis em que o mesmo processo — sonhar — se dá. A superposição dos três sonhos é apresentada de forma clara, mas a concepção da conexão entre eles não se torna, por isso, menos difícil. Sonhos dentro de sonhos. Visões espirituais, fechadas em si mesmas à intersubjetividade, podendo ser referidas indiretamente pela fala, pelo relato poético, ao mesmo tempo universo e insuficiente. Mas o que o eu também captou foi muito mais que esses sonhos, já que eles eram “apenas elos” de uma cadeia infindável de mitos ao seu redor. O que o eu nos aponta é mais do que diz: por um momento, onírico, ele teve uma visão do infinito. Sintomaticamente, esse infinito é recursivo, feito (não é possível se saber o quanto) de instâncias de si mesmo. O eu pega resíduos dessa visão — três sonhos — e os investiga.

Sonhava que no meu sonho  
retinha uma zona lúcida  
para concretar o fluido  
como abstrair o maciço.  
Sonhava que estava alerta,  
e mais do que alerta, lúdico,  
e receptivo, e magnético,  
e em torno a mim se dispunham  
possibilidades claras,  
e, plástico, o ouro do tempo  
vinha cingir-me e dourar-me  
para todo o sempre  
um sempre que ambicionava  
mas de todo o ser temia...  
Ai de mim! que mal sonhava.

Com sua consciência elevada a instâncias não imediatamente visíveis, misturam-se os níveis. A princípio, não sabemos se o primeiro verso fala do primeiro para o segundo sonho, ou do segundo para o terceiro, mas o terceiro fala da “zona lúcida / para concretar o fluido / como abstrair o maciço”. Se virmos esta zona como o terceiro sonho, sonhado dentro do segundo, os níveis se organizam. Uma zona que desfaz as leis físicas básicas de nosso

universo, propiciando entender o que o fluido e o maciço são<sup>220</sup>. De certo modo, esses versos apontam para a peculiaridade humana de não se satisfazer com a placidez das coisas. Não deixamos o abstrato em seu mundo imaterial, por um lado, e por outro investigamos a matéria até que ela, de fato, mostre-se como abstração e vazio (na física quântica, por exemplo). A diferença é que, nesse nível do sonhar, o eu conseguia esse intercâmbio entre essências, ao mesmo tempo que as temia.

Esse temor pode ser uma ponderação que antecipará o gesto de recusa de “A máquina do mundo”, do mesmo livro, embora se dê como advindo do cansaço e do entendimento da natureza do ser frente à Máquina. Como as pedras lamentavam em “O enigma”, também o eu solta um pequeno lamento aqui, reiterado nas duas primeiras estrofes: “ai de mim! que mal sonhava”. O relato sobre o que o eu sonhava vai aos poucos borrando a referência sobre a que nível o sonho remete. Sonhava que estava alerta, lúdico (grande “rima *drummondiana*” com “lúcida”, no segundo verso) em que nível? No sonho dentro do sonho? Ou no sonho dentro do sonho dentro do sonho? Não obstante, para o eu são ali possibilidades claras, como quando, em nossos sonhos, temos grande entendimento sobre o que sonhamos, enquanto estamos lá, e tudo se borra no retorno a esta realidade, hipoteticamente material.

O relato sobre sonho fractal continua, agora sem referência nenhuma a instâncias, apenas sonhos:

Sonhei que os entes cativos  
dessa livre disciplina  
plenamente floresciam  
permutando no universo  
uma diletta substância  
e um desejo apaziguado  
de ser um com ser milhares,  
pois o centro era eu de tudo,  
como era cada um dos raios  
(...)

---

220 Sobre mundos possíveis e sua matemática, ver HOFSTADTER. Op. Cit., p. 109-113.

Toma o sonho multinivelado ares de uma totalização e uma junção entre todas as partes do que existe: os entes *cativos* de uma disciplina livre, onde “cativos” tem pelo menos dois sentidos assinaláveis: o de estar cativado, atraído por algo, e o de estar preso a algo — sentidos quase antagônicos em uma mesma palavra. Da idealidade moderna que fala Friedrich<sup>221</sup>, vazia por não conseguir sobrepujar a materialidade, o eu imagina ou pelo menos remete a um mundo apaziguado, de inteira positividade, mítico enfim, como referira na primeira estrofe, sobrepujando enfim a fealdade do mundo. Por isso os paradoxos de itens cativos de uma livre disciplina, ou o desejo apaziguado de ser um com ser milhares. Apenas mantendo a simplicidade dos objetos, a expressão das coisas, sem rebuscar sua explicação — isto é, sem estabelecer diferenças, sem aparar as arestas conceituais, substantivas e adjetivas — pode-se abraçar o todo.

Novamente aqui há referência ao trecho de Pascal sobre os infinitos; nossas ideias e percepções seriam apenas “átomos em face do que existe. É uma esfera cujo centro está em toda parte e cuja circunferência não está em lugar nenhum”<sup>222</sup>. No plano onírico, o eu abarca esses dois pontos e a distância entre eles.

Interessante notar a distribuição gráfica do poema. As sete estrofe se espelham nas sete sílabas de cada verso. O eu-lírico canta os versos em um crescendo. As três primeiras estrofes distribuem o sonho em seus níveis, e sua expressão é mais opaca, mais descritiva, menos expressamente emocional. As três estrofes seguintes, mais explícitas, falam do que o sonho traz, o desejo subjacente: um mundo melhor. Sendo o centro de tudo, o eu sonha a palavra “proferida sem malícia”, aberta radiosamente (mais uma metáfora matemática). Vê-se um chamado à pureza, à totalidade, ao que tantos, durante tanto tempo, aspiraram. No sonho é onde esse mundo se encontra, na abstração. Embora as características matemáticas nos apareçam como naturais, pelo menos as da geometria euclidiana tradicional (e pelo menos depois de dois milênios de processo educativo), é mais clarificador entendê-las como abstrações estanques e reduções das formas finais da natureza. Uma linha reta é encon-

---

221 FRIEDRICH. Op. Cit., p. 49.

222 PASCAL. Op. Cit., p. 63.

trada com uma frequência muito menor do que os fractais. Estes estão nas nuvens, nas correntes de ar que as carregam, na ramificação das árvores, na distribuição das rochas e dos cristais de rocha nas montanhas, no movimento d'água<sup>223</sup>.

Portanto, a aspiração do eu drummondiano a esse mundo puro, a essa linha reta e a esse raio perfeitamente circunscrito jogam-no (no(s) sonho(s)) para longe da natureza em estado bruto, longe dos processos de composição desta. Se tal aspiração é mental, ela aparecerá no mundo como um fragmento de suas possibilidades. Apenas no sonho pode ser vivida.

A quarta, quinta e sexta estrofes brincam com esse sonho maior, sendo ao mesmo tempo explicitações dos níveis sonhados uns dentro dos outros, ou a partir dos anteriores. Primeiro, a noção de onde ou do que esse sonho sonhado seria formado: não do quanto silenciemos, ou de nossos desejos, “mas do que vigia e fulge” nas palavras sem malícia, puras do sentimento. O movimento de abertura ao fim da quarta estrofe, “radiosamente”, como que expande o sonhado, lançando-o para longe do centro. Talvez por isso a quinta estrofe diga:

Sonhei que o sonho existia  
não dentro, fora de nós,  
e era tocá-lo e colhê-lo,  
e sem demora sorvê-lo,  
gastá-lo sem vão receio  
de que um dia se gastara.

De outro, fora do eu, o sonho pode ser sorvido, gasto, apreciado sensorialmente (claro, dentro de um outro sonho), além do medo. Mas o que o sonho devolve ao que o sonha é também seu reflexo, nesse caso, na sexta estrofe, um espelho límpido, “com a propriedade mágica / de refletir o melhor”. O fim desta estrofe, após o reflexo luminoso do sonho ter trazido luz à obscuridade de quem o (se) contempla (e torná-la fonte de luz), é de exclamações do

---

223 *Hunting the hidden dimension*. Documentário acerca dos fractais, seus pressupostos, descobertas e usos. Website: <http://www.pbs.org/wgbh/nova/fractals/>. Pode ser acessado, em partes, a partir de [http://www.youtube.com/watch?v=eAAGR\\_Vr2IU](http://www.youtube.com/watch?v=eAAGR_Vr2IU).

momento supremo de libertação, onde mesmo o obscuro e o cansaço são exclamados com surpresa, e talvez delícia, seleções de tom para a performance da leitura.

Obscuridade! Cansaço!  
Oclusão de formas meigas!  
Ó terra sobre diamantes!  
Já vos libertais, sementes,  
germinando à superfície  
deste solo resgatado!

Esse momento supremo, ao mesmo tempo de comunhão e libertação, é curto. O salto à próxima estrofe, a última, resgata a configuração inicial: “Sonhava, ai de mim, sonhando / que não sonhara...”. Ao fazer isso, a voz do eu (seu olhar e seu corpo) afasta-se da análise complicada de níveis de sonho, mas mantém-se sobre ela, a uma distância que a sintetiza. Ao mesmo tempo em que a mantém em suspenso, como referi antes, esse distanciamento é a abertura do olhar, coisa que combina olho, mente e coração, para o mundo longe do sonho.

Sonhava, ai de mim, sonhando  
que não sonhara... Mas via  
na treva em frente a meu sonho,  
nas paredes degradadas,  
na fumaça, na impostura,  
no riso mau, na inclemência,  
na fúria contra os tranquilos,  
na estreita clausura física,  
no desamor à verdade,  
na ausência de todo amor,  
eu via, ai de mim, sentia  
que o sonho era sonho, e falso.

Retornar do sonho, sair das alturas da paz e da comunhão para cair na realidade trevosa. É a consciência desse mundo duro, inclemente, a causa do



lamento dado desde o início do poema (quicá do lamento dado pelas pedras em “O enigma”). Como visto em “Resíduo”, os elementos que o eu elenca saem da concretude, índice material da ação humana, para a abstração do mal interno, moral ou ético. A transição acontece no sexto verso, entre fumaça e impostura, e cresce dela até a “ausência de todo amor”. Nesse paralelismo há menos igualdade ou paridade entre os termos do que um *crescendo* do mais físico para o mais abstrato, não o abstrato ideal mas o do sentimento e a sensação, enquanto abstração, do mal que fere o corpo ao mal que fere a alma. Para todas essas instâncias, subjaz um sentimento fundo, muito humano, desejoso de harmonia. Daí o lamento final, frustrado: o sonho era sonho, e falso.

Claro que, tradicionalmente, veríamos um pessimismo de base romântica, ou um niilismo, ainda que apontando para um Nada em vez de um nada. Mas importa ressaltar a continuidade da leitura, a noção de que a imponderabilidade, que motiva e impulsiona o poema (e o poeta), permanece ativa, antes, durante e depois do poema. Se este é materialidade (e possui todo um sumidouro para se investigar), é também linguagem, que não perde seu caráter referencial, mesmo quando o referente é intangível. Se, retomando as palavras de Antonio Candido, a poesia de Drummond ultrapassa o estado de registro para se fazer processo, é preciso ter em mente que um poema não dará conta de vivência poética, não importa o quão grande (ou grandioso) seja. Chegar ao cabo é impossível porque sempre há um processo, um caminhar que continua, fora do poema (do livro, da teoria, do sistema filosófico), com ele, apesar dele. E a poesia aqui busca, em si, com suas armas, trazer pelo morfismo nos vários níveis uma vivência desse fluxo, desse processo.

A melhor indicação disto é o próximo passo, o próximo poema. “Cantiga de enganar”<sup>224</sup> parte da falsidade do sonho, implícito estando que o sonho é falso neste mundo. Se o sonho é falso, o mundo, por oposição já no primeiro verso, “não vale o mundo”. As redondilhas seguintes resumem o trajeto percorrido dentro do mundo onírico e sua queda no mundo brutal.

Eu plantei um pé-de-sono,  
brotaram vinte roseiras.

---

224 ANDRADE. Op. Cit., p. 258-261.

Se me cortei nelas todas  
e se todas se tingiram  
de um vago sangue jorrado  
ao capricho dos espinhos,  
não foi culpa de ninguém.

Como em “Procura da poesia”, o eu parte por um caminho negativo, dizendo o que o som do mundo não é (“não é grito de pastor / convocando seu rebanho”; “Não é flauta, não é canto”; “não é mãe chamando filho” etc.), resumindo a enumeração no verso “Não é nem isto nem nada.”, para chegar depois ao que é:

É som que precede a música,  
sobrante dos desencontros  
e dos encontros fortuitos,  
dos malencontros e das  
miragens que se condensam  
ou que se dissolvem noutras  
absurdas figurações.

A conclusão da natureza semântica do mundo é similar ao que tantos escreveram, e sobre o que tantos hoje alardeiam. No entanto, tal conclusão, se se calcar na precisão com que Drummond usa as palavras, diz respeito apenas ao mundo externo (sistema físico), não ao interno (sistema psicológico). As repetições da negação, que se seguem, feitas de voltas estranhas, soam paradoxais enquanto não as localizamos em um nível específico, trazendo à tona a que “reino” pertencem.

O mundo não tem sentido.  
O mundo e suas canções  
de timbre mais comovido  
estão calados, e a fala  
que de uma para outra sala  
ouvimos em certo instante  
é silêncio que faz eco

e que volta a ser silêncio  
no negrume circundante.  
Silêncio: que quer dizer?  
Que diz a boca do mundo?  
Meu bem, o mundo é fechado,  
se não for antes vazio.  
O mundo é talvez, e é só.  
Talvez nem seja talvez.  
O mundo não vale a pena,  
mas a pena não existe.

Talvez tenha havido muita esperança de que o mundo tivesse sentido. Mais ainda, que ele pudesse ser inserido nas distinções humanas. Mas enquanto se tenta, filosoficamente, inserir o incognoscível no conhecido através de uma delimitação formal (por exemplo, a palavra ou o conceito de “incognoscível”), há o perigo de se continuar a produzir distinções concernentes sem considerá-las<sup>225</sup>. Embora todo sistema enfocado seja uma totalidade, ele implica outros sistemas em seu ambiente; na interação destes se infere, ao poucos, o mundo, via diferenciação contínua — “apenas quando fronteiras constituídas por sentido tornam disponível uma diferença entre sistema e ambiente pode haver um *mundo*”<sup>226</sup>. Ou ainda, segundo Moeller:

O mundo não é nada específico em si. Ele apenas se torna algo que faz sentido quando é observado como tal por operações sistêmicas. Não é o mundo que determina o sentido que os sistemas fazem, são em vez disto os sistemas que determinam o sentido que o mundo faz — e desse modo sua realidade<sup>227</sup>.

---

225 Dirk Baeker diz ser essa a face irônica da “exclusão das exclusões”: “ao mesmo tempo em que a sociedade moderna perde a noção de um ‘lado de fora’, parece produzir tal lado de fora em uma escala até em então sem precedentes, ao excluir dois terços da população mundial na participação na política, economia, direito, educação, saúde e mesmo religião (igreja). Sem uma noção de um lado de fora, a exclusão não é explícita”. BAEKER. *Why systems*. Op. Cit., 63.

226 LUHAMNN. *Social systems*. Op. Cit., p. 207.

227 MOELLER. *Luhmann explained*. Op. Cit., p. 69.

Tal desencanto pode ter a ver com o passado do que considerávamos a natureza do mundo: que ele era um espelho do homem, que por sua vez era um espelho do mundo, etc. O estudo das quatro similitudes por Foucault aponta isso<sup>228</sup>. Nossa saída dessa configuração de mundo, ou melhor, do entendimento do que é o mundo circundante, e que ele não precisa se confundir com o mundo humano interno, foi ao mesmo tempo (pelo menos no que chamamos de ocidente) uma libertação de paradigmas monolíticos, um modo diferente de produzir, social e ecologicamente, e o início de uma angústia que até hoje se faz sentir. Mas é certo que, se vírmos friamente, o mundo físico não tem sentido. Nós lhe atribuímos sentido. Longe de ser um dever ou uma temeridade, é parte da natureza humana, inescapável pela necessidade e pela limitação<sup>229</sup>.

Talvez a parte mais difícil de ser aceita, em uma teoria que mantém uma redução essencial (distinção sistema/ambiente) que pode desfazer outros reductionismos, seja justamente a exclusão de sentido do mundo devida a essa exclusão do conceito de ser humano como plenamente realizado no real. Ao se deixar de lado o ser humano como algo essencial para uma teorização do que são os sistemas e processos sociais, e enfocá-los como plena comunicação, pode-se focar as interações entre sistemas e ambientes sem que um componente da distinção perca distinção em relação ao outro. “O ambiente pode conter muitas coisas que (de qualquer perspectiva) são mais importante para o sistema do que as partes do próprio sistema, e o contrário pode também sê-lo”<sup>230</sup>. Mas essa mesma distinção básica permite conceber o ser humano como parte do sistema social de um modo mais complexo e menos restritivo do que se ele tivesse de ser interpretado como parte da sociedade, porque “em comparação com o sistema, o ambiente é o domínio de distinção que apresenta maior complexidade e menos ordem existente. Concede-se assim, ao ser hu-

---

228 FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. Op. Cit., p. 23 a 35.

229 “Sentido sempre se refere a sentido e nunca chega a sair de si em direção a outra coisa. Por tanto, sistemas ligados a sentido não podem nunca experimentar ou agir de um modo livre de sentido”. LUHAMNN. *Social systems*. Op. Cit., p. 62.

230 Idem, ibidem, p. 212.

mano, mais liberdade em relação a seu ambiente”, mesmo, segundo Luhmann, liberdade para comportamentos irracionais e livres. Mantém-se assim, nesta teoria, um grande caráter descritivo, que pode (se se distinguir e selecionar tal latência) adquirir caráter normativo.

O próximo capítulo abordará a poesia de Drummond e sua conversa com a cognição, que trará à tona questões tanto sobre a natureza desse mundo quanto sobre o papel da percepção humana como força criativa e como limitação, simultaneamente. Por isso, neste capítulo tenho deixado de lado questões cognitivas, atendo-me apenas ao que é feito com o que é percebido.

Por não haver sentido *no* mundo é que o eu-lírico usará reiteradamente a lógica (e a forma) dos últimos dois versos citados nos versos que se seguem até o fim do poema, passando da descrição do sem-sentido do mundo para uma normatização contrafactual, hipotética, que retomará os passos construtivos de “Sonho de um sonho”.

Façamos, meu bem, de conta  
— mas a conta não existe —  
que é tudo como se fosse,  
ou que, se fora, não era.  
(...)  
Meu bem, sejamos fortíssimos  
— mas a força não existe —  
(...)  
e na mais pura mentira  
do mundo que se desmente,  
recortemos nossa imagem,  
mais ilusória que tudo,  
pois haverá maior falso  
que imaginar-se alguém vivo,  
como se um sonho pudesse  
dar-nos o gosto do sonho?  
Mas o sonho não existe.

Além desses versos, há ainda, no antepenúltimo verso, “mas o tempo não existe”. A conta, a força, o sonho, o tempo. Nenhum deles existe. Nosso

hábito para com eles, sua normalidade para nós, nos ensinou a vê-los em tantas coisas que ficamos surpresos com a expressão de sua não existência. Mas eles realmente não existem, não se saímos do mundo interno do humano e passarmos (projetivamente) para o mundo fora dele. O tempo, e ainda mais o tempo cronológico, é uma percepção nossa, o sonho é um mundo interno nosso, a força, embora desumanizada como conceito na física clássica, é aqui força humana, interna (“sejamos fortíssimos”), a conta é “fazer de conta”, criar mundos subjuntivos, e apenas os humanos (que saibamos) fazem isso. O sonho não existe, no mundo. Mas talvez, e só talvez, o mundo exista. Por isso a imagem é ilusória, pois somos nós que a percebemos, graças a e apesar do que o mundo nos dá. Ao dizer que o maior falso é “imaginar-se alguém vivo”, o eu-lírico dá voz a essa visão de mundo externa ao humano. Pode ser uma voz irônica, e por certo tem esse peso, mas só é irônica se também for séria<sup>231</sup>.

Criamos a noção de um mundo alheio ao ser humano, e essa visão nos desumaniza. Mas, se não existimos, o mundo deixa de existir. Digamos que, tornando falso o sonho através da queda, o eu aqui “dá o troco”. Se tudo é falso, especialmente o imaginar-se vivo (e aqui a ironia dos versos “como se um sonho pudesse / dar-nos o gosto do sonho?”), como é possível saber-se vivo? Mais, como é possível saber que o mundo existe?

Daí a consequente falsidade do mundo dos versos finais.

Meu bem, assim acordados,  
assim lúcidos, severos,  
ou assim abandonados,  
deixando-nos à deriva  
levar na palma no tempo  
— mas o tempo não existe —  
sejamos como se fôramos  
num mundo que fosse: o Mundo.

Os dois versos finais repetem a escada de níveis do poema anterior: três

---

231 A expressão mais conhecida dessa percepção drummondiana está nos versos de “Memória”, do mesmo Livro: “as coisas tangíveis / tornam-se insensíveis / à palma da mão.” ANDRADE. Op. Cit., p. 252-253.

tempos verbais do verbo “ser” se entrelaçam. Essa “escada” de ser começa no imperativo e logo em seguida passa ao subjuntivo, tempo de possibilidade, contrafactual. Com isso, o eu pede ao seu “bem”, sua amada, que viva como se o mundo fosse real, como se o mundo fosse o “Mundo”. Menos que uma ironia sobre a verdade ou falsidade do mundo, que poderia ser o tema central se lêssemos o poema isoladamente, é sua sequenciação e sua conversa com o poema anterior que aponta para uma complementação: se o mundo faz o sonho falsear, o poeta faz o mundo sem sonho desaparecer. Por outro lado, a complementaridade dos poemas diz que, sem sonho, dificilmente chegaríamos ao Mundo situado em uma Realidade. Implícito está um pedido ao mundo, bem como aos outros: o invisível, o que é latente mas não é enfocado, é em parte construtor deste mundo exterior, dito objetivo, ao mediar nossa compreensão com ele; não sufoquemos o sonho, pois corremos o risco de, sem ele, deixar o próprio mundo, e as pessoas, no limbo, sem sonho e sem mundo. Por isso a configuração de lucidez e severidade (talvez apontando uma determinada leitura do iluminismo e da ciência) seja também pensada como abandono, estar à deriva. O eu não conclui sobre isso, mantém um “ou” ambivalente, de hipótese não confirmada. É nesse ponto, no ponto onde tiramos conclusões acerca do que percebemos, que quero iniciar o próximo capítulo. Concluo por ora com uma pequena consideração sobre o paradoxo, como usado por Drummond, pois é no terreno limítrofe do paradoxo acerca do que é a realidade que os dois poemas se digladiam e se complementam.

Os paradoxos “não rebuscados” fazem parte de sua obra, foram encontrados por toda a crítica, e avaliados e validados a partir dos mais diferentes pontos teóricos. Outro modo, simples e difícil, de vê-lo é pensar no que Hofstadter chama de *volta estranha*, também conhecida como *hierarquia entrelaçada*: o retorno ao exato início depois de todo um movimento para longe desse mesmo início. “O fenômeno das voltas estranhas ocorre sempre que, quando nos movemos para cima (ou para baixo) através dos níveis de um sistema hierárquico, encontramos-nos, inesperadamente, de volta ao lugar onde partimos”<sup>232</sup>. Diferentemente da retroalimentação (*feedback*) ou da autopoiese

---

232 HOFSTADTER. Op. Cit., p. II

que gera a riqueza formal que somos capazes de perceber, a volta estranha é um salto que chega no *mesmo*. O que nos causa espanto é que essa volta *a)* soa impossível enquanto resultado, já que acontece a partir de procedimentos que se distanciam do início ou da fonte e *b)* foi feita dentro das regras seguidas até aquele passo (por exemplo, como é possível entes serem cativos e a disciplina ser livre, se são eles que a exercem?). Mas essa sensação do paradoxo pode ser desfeita se concebermos um nível inviolável, não presente no próprio paradoxo. O texto de Hofstadter é suficientemente eloquente e divertido:

Há três autores — Z, T e E. Ora, acontece que Z existe apenas em um romance da autoria de T. Do mesmo modo, T existe apenas em um romance da autoria de E. E, estranhamente, E também existe apenas em um romance — da autoria de Z, evidentemente. Ora, esse “triângulo de autoria” é realmente possível?

Claro que é possível. Mas há um truque... Todos os três autores, Z, T e E são eles próprios, personagens de outro romance — da autoria de H! Você pode conceber o triângulo Z-T-E como uma volta estranha, ou uma hierarquia entrelaçada; mas o autor H está fora do espaço em que o entrelaçado ocorre — o autor H é um espaço inviolável.<sup>233</sup>

Conquanto possamos nos lembrar de vários exemplos em que tal volta estranha ocorre na literatura (Cortázar é um bom exemplo), atemo-nos à poesia de Drummond e sua conversa com essa lógica. “Cantiga de enganar” e “Sonho de um sonho” já apresentariam exemplos bastantes. Mas eles pululam na obra Drummond, como um todo. Como quaisquer voltas estranhas, só são possíveis porque há um espaço (chamemo-lo sistema D) inviolável. O que o texto de Hofstadter procura ressaltar é a dependência absoluta que a flexibilidade do que vemos paradoxalmente (da volta estranha) tem para com o nível inviolável que o sustenta. “As regras de *software* em vários níveis podem mu-

---

233 Idem, *ibidem*, p. 756-757.



dar: as regras de *hardware* não podem — na verdade é à sua rigidez que se deve a flexibilidade do *software*<sup>234</sup>. Com isso, é possível abordar de outro modo questões tanto referentes a quaisquer paradoxos, como jogos lógicos, quanto pensar na tendência corrente da crítica e do pensamento. Perante tantos atestados urgentes da falta de sentido para o mundo, para a existência, para tantas coisas humanas, é preciso lembrar que só podemos ver diferenças porque há instâncias básicas comuns, que nos permitem ver tais diferenças e abraçá-las<sup>235</sup>.

---

234 Idem, *ibidem*, p. 754.

235 Por exemplo, HOFSTADTER. Op. Cit., p. 410. Ou BORDIEU, Pierre. Sistemas de ensino e sistemas de pensamento. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 207.



# 3 SENTIR E CONHECER

---



(...)  
Se eu aconteço aqui  
se deve ao fato de eu simplesmente ser  
se deve ao fato de eu simplesmente...

Mas todo mundo explica...  
Raul Seixas – *Todo mundo explica*

Neste capítulo, procuro abordar a poesia de Drummond a partir de paradoxos, cognição e emoção, lançando mão da teoria de Luhmann sobre os sistemas de sentido, e de teorias da cognição aplicadas à leitura literária, buscando tratar da emergência de sentido em organizações complexas para o que fundamenta tal emergência. Ambas abordagens são passíveis de relação: a própria distinção entre sistema e ambiente é aqui “uma operação que guia a cognição”<sup>236</sup>.

A poesia de Drummond pode ser lida a partir da recorrência de uma necessidade de conclusão acerca dos eventos no mundo, da constante recusa em aportar em uma definição vinda do mundo ou do percebido pelo eu, calcando-se antes pelo fundo sentimental e emocional, ponto de partida essencial para o poeta e para o homem Drummond<sup>237</sup>. Seu eu lírico busca constantemente o que Hofstadter chama de *procedimento decisório*. Um procedimento decisório acontece como um salto, que pode ser pequeno ou grande, entre nossas premissas e nossas conclusões. Esse salto abre espaço para a dúvida e indagações de todo tipo, em graus infinitos. A busca por uma decisão é constante na poesia de Drummond. Por exemplo, ao escrever que nunca pertenceria a um partido político, resta para ele “o problema da ação política

---

236 LUHMANN, Niklas. Cognition as construction. In: MOELLER. *Luhmann explained*. Op. Cit., p. 246.

237 Nos diários publicados em *O observador no escritório* (ANDRADE, Carlos Drummond de. Rio de Janeiro: Record, 1985, p. 30), Drummond confessa sua indecisão ao ser convidado para ser editorialista, politicamente engajado, no jornal *Correio da manhã*: “procuro sentir-me na pele de editorialista, mas falta alguma coisa na minha vontade de atuar politicamente: falta precisamente a vontade, a garra, a paixão; é uma atitude intelectual, contra a minha natureza”.

em bases individualistas, como pretende a minha natureza”.

Há uma contradição insolúvel entre minhas ideias ou o que supponho minhas ideias, e talvez sejam apenas utopias consoladoras, e minha inaptidão para o sacrifício do ser particular, crítico e sensível, em proveito de uma verdade geral, impessoal, às vezes dura, senão impiedosa. (...) Como posso convencer a outros, se não me convenço a mim mesmo? Se a inexorabilidade, a malícia, a crueza, o oportunismo da ação política me desagradam, e eu, no fundo, quero ser um intelectual político sem experimentar as impurezas da ação política? Chega, vou dormir<sup>238</sup>.

Esses momentos, que criam a partir do impasse, são de grande importância para a compreensão de Drummond, dada sua profusão na obra poética. É possível aproximarmos-nos deles com uma referência a seus passos lógicos. Hofstadter, usando o diálogo entre Aquiles e a Tartaruga, de Lewis Carroll<sup>239</sup>, desenvolve o tipo de raciocínio da busca por uma definição, que por sua vez é também escavação dos termos de partida, ao descobrir lacunas em seus passos lógicos. Se tenho que

- (A) As coisas que são iguais a uma terceira são iguais entre si.
- (B) Os dois lados deste triângulo são coisas que são iguais a uma terceira.
- (Z) Os dois lados deste triângulo são iguais entre si.

é possível aceitar o argumento com facilidade. Mas se não aceitamos a premissa de igualdade entre A e B, ou se não aceitamos a hipótese que vai de A e B a Z, podemos acrescentar C:

- (C) Se A e B são verdadeiros, Z é verdadeiro.

Mas C pode ser considerado inconcluso e seríamos obrigados, em algum pon-

---

238 Idem, *ibidem*, p. 31.

239 Hofstadter transcreve o diálogo integralmente. *Op. Cit.*, p. 48-51.

to, a formular D:

(D) Se A, B e C são verdadeiros, Z é verdadeiro.

E assim por diante. Como a brincadeira a que Borges refere, de publicar um livro para parar de escrevê-lo<sup>240</sup> (mesmo que retome suas correções depois), qualquer ação tende a se tornar infinita se não lhe é dado um tempo finito para que ocorra, ou se não lhe dermos uma conclusão, um procedimento que decida o que ela é. Partindo dos sistemas formais lógicos, Hofstadter diz que

Se alguém afirma possuir uma caracterização completa de todos os teoremas [de um sistema], mas requer um tempo infinitamente longo para deduzir que uma determinada sequência não é um teorema, você provavelmente tenderia a dizer que falta algo a essa caracterização — ela não é suficientemente concreta. E é por isso que descobrir a existência de um procedimento decisório é um passo muito importante. O que essa descoberta significa, com efeito, é que você pode efetuar um teste de teoremidade com relação a uma sequência e que, mesmo que o teste seja complicado, existe a garantia de uma conclusão.<sup>241</sup>

A conclusão, a definição de um objeto ou coisa como coisa, de um processo como processo, necessita de uma concordância. Uma dúvida invencível — advinda de uma irrealização plena — paralisaria irremediavelmente<sup>242</sup>. E justamente tal dúvida é recorrente na poesia de Drummond, como tema e

---

240 BORGES, J. L. *O pensamento vivo de...* São Paulo: Martin Claret, 1987, p. 15.

241 Idem, ibidem, p. 45.

242 “Posso efetuar o *Cogito* e ter a segurança de deveras querer, amar ou crer, sob a condição de que primeiramente eu efetivamente queira, ame ou creia, e de que eu realize minha própria existência. Se eu não o fizesse, uma dúvida invencível se estenderia sobre o mundo, mas também sobre meus próprios pensamentos. Eu me perguntaria sem parar se meus “gostos”, minhas “vontades”, minhas “resoluções”, minhas “aventuras” são verdadeiramente meus, eles sempre me pareceriam factícios, irreais e falhos”. MERLEAU-PONTY. Op. Cit., p. 511.

como forma<sup>243</sup>. É nela que com frequência se inicia a escavação de uma questão. Um caminho de desvendamento se desdobra a partir de uma indefinição autopoietica, a um tempo permanecendo como tal e produzindo respostas.

Também é possível relacionar a questão dessa inconclusão produtiva com a da dupla contingência como vista por Luhmann, que parte do conceito de contingência simples (algo que exclui necessidade e impossibilidade, é como é, embora pudesse ser diferente): quando essa contingência se apresenta no acoplamento entre dois sistemas, em que A procura determinar B e vice-versa, sem A permitir-se determinar por B e vice-versa, a contingência torna-se dupla. Se conseguir permanecer, essa interação sai de um estado improvável até atingir organizações estáveis. Seu estado improvável se dá devido ao fechamento autorreferencial de cada sistema. A estabilização de sua interação acontece quando a interação (acoplamento) se dá na continuidade temporal: “é uma estrutura central extremamente instável, que colapsa imediatamente se não continua”<sup>244</sup>, ou seja, estável porque assimétrica, e porque busca sua re-simetrização via consenso ou dissenso (interações de todo modo bem sucedidas, que só poderão ser entendidas como erro por uma observação da observação dessa interação: cognição ou epistemologia, a depender do observador)<sup>245</sup>. A contingência dupla da interação entre sistemas se dá, então, sempre num processo não plenamente definido para os próprios sistemas acoplados (interagentes), e buscar a conclusão é gerar mais contingência.

A indefinição e a conclusão, assim, aparecem devido ao fechamento que constitui qualquer sistema autorreferencial e autopoietico. No caso dos sistemas humanos normalmente destacados (psíquicos, comunicacionais e físicos<sup>246</sup>) ocorre o mesmo. Um sistema só pode produzir referência (e a si mesmo) porque suas operações nunca entram em contato com outros sistemas (Luhmann utiliza recorrentemente o cérebro como exemplo de sistema fecha-

---

243 Como aponta Antonio Candido em “Inquietudes na poesia de Drummond”, em *Vários escritos*. Op. Cit., p. 113.

244 LUHMANN, Niklas. *Social systems*. Stanford: Stanford University Press, 1995, p. 118.

245 Idem, ibidem, p. 125-126.

246 “Sistemas conscientes não são sistemas vivos, e sistemas sociais não são sistemas conscientes; contudo, cada um deles requer o outro como parte de seu ambiente”. *Essays on self-reference*. Op. Cit., p. 85.



do operacionalmente). Desse modo, organizações estrutural-processuais em interação com um ambiente são verdadeiras “caixas-pretas”, com opacidade suficiente para gerar expectativa quanto a seu comportamento — que se acoplaria à expectativa do outro sistema. Essa opacidade nos permite ver parte dos processos e estruturas de um sistema observado, mas não todos. Um modo de tratar essa opacidade (e da produção do sistema a partir dela) é através de paradoxos, e também de pontos cegos de um sistema observante. Um exemplo que alude a esse processo é o que Scott McCloud utiliza para seu conceito de *conclusão* na leitura de histórias em quadrinhos<sup>247</sup>.



“Nossa percepção da ‘realidade’”, diz o teórico, “é um ato de fé baseado em meros fragmentos”<sup>248</sup>.

247 MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2001, p. 31 e 32.

248 Idem, *ibidem*, p. 62.



62



Iser usa outra nomenclatura para tratar do mesmo processo de inferência de sentido. Partindo da psicanálise comunicacional para tratar dos vazios textuais, ele estabelece a necessidade de um campo ao mesmo tempo vazio e projetivo, para que a interação se dê.

A interação diádica se nos impõe a cada um porque a inapreensibilidade da experiência alheia nos propuliona para a ação. Disso resulta a necessidade do julgamento interpretativo, que comanda e regula a interação. *Como não podemos perceber sem pressupostos*, não

tem sentido falar-se da recepção recebida como uma pura percepção. Portanto a interação diádica não é um dom da natureza, mas sempre o produto de uma atividade interpretativa, de que se origina uma imagem do outro, que é, simultaneamente, uma imagem de mim mesmo.<sup>249</sup>

Nossa interação com o mundo, nossos processos de estabelecimento de sentido são, em sua maioria, baseados em conclusões frouxas. Ao retornar sobre si, a comunicação pode expor, por ser capaz de distinguir, toda sua fragilidade. Segundo Hofstadter, mesmo decisões tomadas em um sistema formal lógico muito restrito chegam à incoerência, quando em um limite. Esta, por sua vez, nunca é uma propriedade de um sistema, “pois depende da interpretação que é proposta para ele”<sup>250</sup>. Assim como a interpretação e o sentido dado a algo, o paradoxo é propriedade trazida pelo ator/observador de um sistema, que a partir da diferença sistema/ambiente infere algum entendimento. Esse entendimento por sua vez torna-se pressuposto e estabelece uma nova diferença, dentro do entendimento prévio, na tentativa de chegar a uma formulação conclusiva.

Porém, quando observadores “continuam a procurar uma realidade final, uma fórmula conclusiva, uma identidade final, eles encontrarão o paradoxo”<sup>251</sup>, dado o mundo ser “observável porque é inobservável”, não apenas como contradição lógica, mas como afirmação fundacional.

Nada pode ser observado (nem mesmo o nada) sem se traçar uma distinção, mas essa operação permanece indistinguível. Ela pode ser distinguida, mas apenas por outra operação [de distinção]. Ela cruza a fronteira entre o espaço marcado e o espaço não marcado, uma fronteira que não existe antes e que vem a ser (se “ser” for a palavra certa) apenas por cruzá-lo. Ou, para dizer no estilo de Derrida, a

---

249 ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: COSTA LIMA, Luiz, et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979, p. 87. Grifo meu.

250 HOFSTADTER. Op. Cit., p. 106.

251 LUHMANN. The Paradox of Observing Systems. Op. Cit., p. 46 (ver também LUHMANN, Niklas. *Social systems*. Op. Cit.).

condição de sua possibilidade é sua impossibilidade.

Obviamente, isso não faz sentido [*sense*]. Faz sentido [*meaning*]. ... usa o sentido do “para-doxon” para transgredir as fronteiras do senso comum, a fim de refletir o que significa usar sentido [*meaning*] como meio.<sup>252</sup>

O processo de sentido, saído do paradoxo, torna-se a moldura das incoerências, do paradoxo e das indeterminações: um processo de desconstrução e reconstrução do observado, que está em ambos os lados, dentro e fora de um sistema observado (seja em uma relação paradoxal ou não), por não possuir lado de fora<sup>253</sup> — em outras palavras, e por consequência, a partir do momento em que um sistema de sentido ocorre, toda distinção é feita dentro de uma operação de sentido, e toda tentativa de circunscrever o sentido não só o delimita como a própria ação de delimitar tem sentido, é sentido e gera mais sentido.

O paradoxo funciona assim como ponto nevrálgico, do qual a operação de observação (distinção entre sistema e ambiente, e entre sistemas no ambiente do sistema, para um observador) parte (tentando solucionar o paradoxo), criando mais e mais distinções (e por consequência mais informação), até o ponto em que o aumento de distinções exige mais seletividade — operação sinônima, para Luhmann, de complexidade, do qual a operação de sentido é a representação<sup>254</sup>, “um modo de experienciar e lidar com uma seletividade imposta” de uma realidade cercada de potência. Dentro desse tipo de descrição, o salto conclusivo (quando “afinal” interpretamos que algo é algo) aparece como movimentação do sentido, que é instável porque os sistemas observado e observador são instáveis, movendo-se sempre entre potencialidades. O paradoxo se situa assim na nascente do fechamento operacional e da forma de um sistema autoprodutor — ou, se se enfocar o fechamento autopoietico dos sistemas:

---

252 Idem, *ibidem*.

253 Luhmann busca uma definição de sentido que “não impeça ou restrinja o alcance das operações de desconstrução e reconstrução da observação”, buscando distanciar-se tanto do empirismo lógico quanto da aspiração subjetiva individual. Idem, *ibidem*, p. 41.

254 Idem. *Essays on self-reference*. Op. Cit., p. 80-85.

não vemos o acoplamento completo entre eles, a inteireza de um fluxo total, porque pontos cegos se espalham na interação entre sistemas (em que pelo menos dois tipos são constantes; o ponto cego do paradoxo na relação dos sistemas e o ponto cego contido na própria observação feita).

A partir de seu fechamento, por ser fechado, o paradoxo torna-se abertura. Por cerrar o sentido, torna-se ponto de criação de sentido. A contraparte do processo de comunicação (dos sistemas sociais) nos processos de leitura (ou seja, não só no texto nem apenas no leitor) se dá no ambiente de criação dos objetos e processos referidos no texto. Na leitura literária, a interação entre texto e leitor suscita um caráter paradoxal, em que os acontecimentos no texto ficcional nem denotam a realidade dada de antemão, nem copiam o repertório de disposições de seu possível leitor, mas resultam da interação entre texto e leitor e ao mesmo tempo a estabilizam. Esse acontecimento “é um paradigma da realidade à medida que não concretiza uma entidade discreta, mas articula um processo”<sup>255</sup>, em que o texto é menos uma “correspondência homóloga” à realidade e mais um feixe de relações homólogas com “o repertório de valores e disposições de seus possíveis leitores”, plenamente contingentes<sup>256</sup> — possivelmente em si mesmos, mas certamente se postos frente ao repertório de outros leitores.

A contraparte da comunicação a partir do paradoxo, nos sistemas psíquicos, pode ser descrita no conceito de *espaço projetado*, um construto mental para negociar a realidade do que percebemos<sup>257</sup>. Ele se dá toda vez que fazemos uma predicação, descrevemos algo, imaginamos uma hipótese, antecipamos ou lembramos. Esse espaço é possibilitado na leitura pelo que Peter Stockwell chama de *princípio de saída mínima*: a não ser que sejamos dirigidos pelo texto, de um modo explícita e esquematicamente diferente, a gravidade ainda funciona, a China existe, “estas e todas nossas outras suposições do mundo real são colocadas em operação por padrão”<sup>258</sup>. Diante de impossibilidades, que seriam paradoxos se referissem ao mundo real, mas co-

---

255 ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Op. Cit., p. 125-127.

256 Idem, ibidem, p. 123.

257 STOCKWELL. Op. Cit., p. 96.

258 Idem, ibidem, p. 95.

muns na ficção (como o voo do Superman ou vampiros, ou a Máquina do Mundo de Drummond ou de Camões) tendemos a criar um “espaço” para situar essas impossibilidades e mantê-las em ação conjunta, num mapeamento entre espaços (*cross-space mapping*). Dele emerge uma terceira estrutura mental, um espaço de mistura de realidades, esquemático e projetado<sup>259</sup>. É ainda o “objeto irreal” de Sartre: “os objetos enquanto imagens são vistos de vários lados ao mesmo tempo, ou melhor (...) são “presentificados” sob um aspecto totalizante”<sup>260</sup>. Os objetos que ao mesmo tempo formam e são o espaço projetado são assim “quase-sensíveis”.

Essa projeção de sentido entre domínios de realidade, embasada em nossa experiência diária, comum, é parte do processo de interpretar e concluir, definir um lado a partir de uma distinção sem “lado de fora”, nos termos de Luhmann. Na poesia de Drummond, ela recorre como tema, mas também como impulso. Nela, a voz lírica sempre tenta chegar a uma correspondência item-a-item entre o domínio-fonte das metáforas e o domínio-alvo das imagens e dos sentimentos, em um processo de mapeamento de conceitos, ideias, conexões entre domínios diferentes<sup>261</sup>.

Mas a projeção de conceitos nunca é completa. Essa incompletude performativa o que Friedrich referira como *dissonância ontológica*, em que os dois extremos, o da linguagem e da idealidade, estão “sujeitos à lei do fracasso”<sup>262</sup>. Tentando, sempre, ainda que infrutiferamente, ultrapassar esse “fracasso”, a necessidade de conclusão (de como a totalidade de objetos, coisas, processos e ações que nos aparecem parcialmente) abre-se em Drummond em dois veios: *a*) a tentativa de chegar a isomorfismos (correspondência perfeita entre as partes, desde o início fadada ao fracasso), preenchendo e criando vazios de sentido na escavação poética, e *b*) como início de suspensão, a que me referi no primeiro capítulo. Desse segundo lugar, pré-decisório, ou impedido de afirmar, o eu-lírico irá questionar a certeza de tudo, colocando entre cada passo

---

259 Idem, *ibidem*, p. 98.

260 SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário*. Psicologia fenomenológica da imaginação. São Paulo: Ática, 1996, p. 165-166

261 LAKOFF, George. The contemporary theory of metaphor. In: ORTONY, Andrew. *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 206-207.

262 FRIEDRICH. Op. Cit., p. 132.

lógico uma interrupção, pela procura de maior e maior exatidão, como o processo a que Hofstadter se refere. Daí a frequência e o peso que têm as perguntas suscitadas pelo eu-lírico de Drummond.

Suspendendo, interrompendo o procedimento de decisão acerca do mundo, abre-se para o leitor a escavação de um tema, um mergulho nas emoções que geram o processo de repetição. O campo emocional é sistema emergente em relação a outros sistemas, mas também o ambiente de outros sistemas, no sentido que Luhmann atribui, em que todo traço humano se irmana — e sendo também o atrativo mais frequente em relação a um texto, não só às experiências que ele evoca e esquematiza, mas ao jogo que ocorre em nossas emoções e nossos sentimentos, desenvolvendo-os<sup>263</sup>.

O conteúdo emocional da uma obra literária já quase foi tida como um efeito colateral coincidente, ou simplesmente parte do ardil retórico envolvido em colocar uma mensagem moral em um texto à guisa de entretenimento. O texto é visto como responsável por pistas emocionais, mas as verdadeira emoções que são evocadas foram tidas como dentro dos limites apenas do capricho d@ leitor@. Este não é analisável e causou pouco interesse aos críticos literários. Contudo, a dimensão emocional de um texto não é apenas uma característica extratextual de um texto, mas é com frequência uma razão primeira para a atração d@s leitor@s a obras específicas.<sup>264</sup>

Para chegar a abordar esse trabalho das emoções na poesia de Drummond (no item 3.2), me deterei a seguir no poema “Especulações em torno da palavra homem”<sup>265</sup>, de *A vida passada a limpo*, exemplo bastante característico dos processos de suspensão, usando tanto a teoria dos sistemas de Luhmann quanto certo aspecto da poética cognitiva. A análise do poema se estenderá a outros na sequência do mesmo livro, bem como sua relação com a poesia posterior de Drummond.

---

263 STOCKWELL. Op. Cit., p. 172.

264 Idem, ibidem.

265 ANDRADE. Op. Cit., p. 428-431.





ajuda a trazer o processo de pendularidade na busca. O eu-lírico intui o que procura: por um lado, a abstração não se descomplica; por outro, a só materialidade dissolve a compreensão.

O poema seguinte, “Ciência”, dá um novo tom à procura no meio da escuridão: “Começo a ver no escuro / um novo tom / de escuro”. O que ele começa a ver, e a esmerilhar (investigar cuidadosamente e polir com fricção, mais um “sentido de dicionário” em que as oposições se conjugam), é a “graça / da vida, em sua / fuga”. Começa a vê-la porque vê “o visto” no escuro: inclui sua visão como objeto de si mesma, limite autopoiético. É aqui possível pensar em sequências de poemas drummondianos direcionados ao escuro ou à claridade, tanto quanto uma oscilação entre esses polos em um único poema<sup>267</sup>.

Se em “Ciência” o eu-lírico vai dando passos dentro da escuridão e descobre a fuga da vida, em “Especulações...” (“ações do olho”) o que aparece é o próprio esmerilhamento, a investigação cuidadosa dessa fuga, que se dá no meio caminho do novo tom de escuro.

Mas que coisa é homem  
que há sob o nome:  
uma geografia?

um ser metafísico?  
uma fábula sem  
signo que a desmonte?

Como pode o homem  
sentir-se a si mesmo  
quando o mundo some?

Como vai o homem  
junto de outro homem,  
sem perder o nome?

---

267 SANT’ANNA.. Op. Cit., p. 164-173.

O poema nos aparece todo composto por interrogações, e já inicia como oposição suposta (“Mas...”). Mas essa afirmação é com certeza feita depois do término da leitura do poema. Ao longo da leitura em si, são vários os momentos em que o arranjo dos versos vai atrasando o surgimento do tom inquisitivo. Dado não haver sinal que antecipe a pergunta em língua portuguesa (como o há em espanhol), o texto brinca com o leitor na ambiguidade de tom.

E não perde o nome  
e o sal que ele come  
nada lhe acrescenta

nem lhe subtrai  
da doação do pai?  
Como se faz um homem?

Os tercetos vão dando a métrica e o ritmo, com redondilhas menores. Há também esse sutil jogo com o fonemas nasais, lançados sobre palavras-chave no poema. Hécio Martins mostrou o uso que Drummond fizera da iteração rimática: “excluídas as composições com estribilho, ela [a rima] só ocorre quando há evidente intenção de assinalar retoricamente um significado”<sup>268</sup>. O ritmo das cinco sílabas é marcado por esse som nasal, fechado. As variações em torno de fragmentos que evocam o som “homem” vão criando a riqueza das assonâncias, fazendo um jogo de variações que não se afastam do movimento central, vão antes acrescentando outros sentidos, explicações, demonstrações, ao vocábulo escavado: some, desmonte, mesmo, nome, come. São variações fechadas, como o mote principal, dentro da escuridão (fechamento) esquematizada pelos poemas anteriores.

A métrica e o encadeamento conduzem o leitor e podem fazê-lo escorregar no tom: o quinto terceto pode ser lido como inteiramente afirmativo (pelo menos em português). Desses tercetos, bem como de outros sem pontuação no poema, vai nascendo a ambiguidade do tom: tais perguntas são afirmações? Que o sejam, ainda assim a ambiguidade manter-se-ia, forte.

---

268 MARTINS. Op. Cit., p. 90.

Apenas algumas perguntas são questões centrais, retóricas em aparência, por aparecerem em sua forma didática: “Como se faz um homem?” (v. 18), “Quanto vale o homem?” (v. 30), “Como morre o homem, / como começa a?” (v. 38-39), “Por que morre o homem?” (v. 52), “Mas que coisa é homem?” (v. 63), “Por que vive o homem?” (v. 70), “Por que mente o homem?” (v. 79), “Por que chora o homem?” (v. 85), “Há alma no homem?” (v. 91), “Para que serve o homem?” (v. 97), “Que milagre é o homem?” (v. 106). O tom do poema, no entanto, força a seriedade para cada uma delas. Cada uma é, também, ponto de partida para outras questões decorrentes, desenvolvendo-as. Também assim há um processo de fracionamento na leitura, em que cada pergunta mais central vai se desenvolvendo em novas perguntas, subníveis que são repetições em escala, diferenciações, de cada nível. Mas em todas, a manutenção do tom nasal, e de remeter a “homem” através desse tom, junto à constância do tom da pergunta, levam a uma formação — métrica e tonal — que se caracteriza pela unidade, sobre a qual todo elemento diferente se ressalta. Por isso, lê-se o atraso na definição da pergunta como começo de afirmação. Por oposição ao som fechado central, as palavras de fim de verso com sons abertos tendem a se destacar. Como no caso da rima “geografia-metafísico”, e de “subtrai-pai”. Nesta última, pode ser lido um artifício usado por vezes pelo poeta: o de possibilitar ao grupo sonoro destacar-se da palavra em que está inserida, e projetar-se como forma (semântica, de segunda ordem, inferida da sonora, de primeira ordem), em relação com os elementos rimados. Sobre isto, Iuri Lotman diz que o fonema “pode possuir vida autônoma”.

todas as reflexões sobre as significações que supostamente possuem os fonemas tomados fora das palavras não comportam nenhum sentido normalmente obrigatório e residem em associações subjectivas (sic). Contudo, a constância dessas tentativas (...) é notável e não permite rejeitar simplesmente todas as afirmações sobre o significado emocional, de cor ou outro deste ou daquele fonema<sup>269</sup>.

---

269 LOTMAN, Iuri. Os elementos e os níveis da paradigmática do texto artístico. Op. Cit., p. 218.

Pelo contexto meditativo criado, creio possível ver um “ai” dolorido, distinguido a partir da reiteração do fonema na junção “subtrai-pai”. Colocar essas agora três palavras em contexto pode levar a projeções causais acerca de qual é preponderante, temporalmente. Manter a virtualidade do “ai” a partir da rima cria um campo de sentido, porém indefinido, uma forma de categorização demorada, marcadamente emocional (ver sobre as noções de categorização instantânea e demorada no item 3.1.1), sendo também uma reentrada da forma na forma, fruto da projeção de um item asemântico no campo de sentido. A tensão entre som e sentido, de que fala Gumbrecht, encontra suavização apenas na continuidade e no contraste do contexto dos versos, pois depende destes para aparecer como contraste, como diferença.

Outra feição importante é da formação da continuidade e da descontinuidade, da quebra: cada tema nos versos desenvolve-se até “aportar” em outro, por vezes nascendo do anterior, por vezes com saltos que nos levam a projetar trajetos semânticos. Um tema leva a outro — fazemos isso normalmente, durante a reflexão acerca da leitura. Alguns saltos no poema, no entanto, são muito amplos para se inferir passagem: por vezes vemo-nos obrigados a saltar cegamente, confiando em níveis mais altos de junção (inteireza do sistema distinguido pelo leitor). Partindo de “como se faz um homem?”, por exemplo, o tema se desenvolve:

Apenas deitar,  
copular, à espera  
de que do abdômen

brote a flor do homem?  
Como se fazer  
a si mesmo, antes

de fazer o homem?  
Fabricar o pai  
e o pai e outro pai

e um pai mais remoto

que o primeiro homem?  
Quanto vale o homem?

Há porém um salto longo entre o penúltimo e o último versos desse trecho. Pode-se supor que perguntar “como se faz um homem?”, trazendo, como hipótese, toda uma cadeia de pais, levaria ao valor de cada homem (“Quanto vale o homem?”), e do quanto isso custa. Mas não há tal afirmação: esse sentido forma-se a partir da projeção do contexto lido até o momento na coordenação dos períodos, na sua sequenciação de versos e no paralelismo tanto da rima quanto das tônicas em cada verso.

A soma dos elementos torna-se menor que sua forma total, por esta ser um procedimento decisório dos sistemas observadores — do poeta primeiramente. Sem esgotar as possibilidades inquisitórias acerca da feitura do homem, a voz lírica salta para o valor do mesmo. Confiando na inteireza da diferenciação efetuada, desacoplou-se dela e selecionou outra, em especial porque sua causa formal não está na pergunta feita, mas subjaz a ela na busca de resposta no meio da escuridão do sentido e das diferenciações, dos novos tons de escuro. Podemos dizer, saindo do escopo do poema presente e usando a distinção real/possível para as seleções feitas por sistemas que usam sentido, que as perguntas em Drummond são abundantes por procurarem usar o campo do possível para amplificar o real. Nas perguntas, são possíveis bifurcações, várias tomadas de caminho sentidas como simultâneas apesar da linearidade significante, por não serem respondidas. Nesse sentido, a inquirição de Drummond atual no limite da feitura de sentido como pensado por Luhmann. Sendo o sentido “a atualização contínua de potencialidades”<sup>270</sup>, ele pode ser autopoieticamente aplicado novamente quando há sentidos em excesso (por exemplo, em um paradoxo). Estes se tornam potencialidades, das quais uma poderá ser destacada como novo sentido (uma resolução parcial do paradoxo, por exemplo). Mantendo a suspensão por mais tempo, é possível aproximarmo-nos da ressonância “rítmica” do campo virtual, possível, não real, não selecionado. Mais do que demonstrar algo, a leitura do poema assim *age* em nós, faz algo conosco (ou, usando os termos de Luhmann, reduz comunicação

---

270 LUHMANN. *Social systems*. Op. Cit., p. 65.

sob a forma de ação)<sup>271</sup>.

### 3.1.1 DÚVIDA, EXPRESSÃO – DE UM SISTEMA PARA OUTRO

Das questões mais centrais, as decorrentes não esvaziam as dúvidas, antes as ampliam, ampliando assim a força do campo virtual. O eu recusa a conclusão, a afirmação que dirá o que o homem (o ser humano) é (ou se existe). Sem obter resposta, mantendo sempre a suspensão, o eu incide o olhar ao (seleciona o) tópico do valor do homem.

Menos, mais que o peso?  
Hoje, mais que ontem?  
Vale menos, velho?

Vale menos, morto?  
Menos um que outro,  
se o valor do homem

é medida de homem?  
Como morre o homem,  
como começa a?

O questionamento da morte do homem passa das perguntas sobre seu

---

271 A ação do poema em nós relaciona-se com o que Jean-Claude Pinson diz sobre a auto-exibição do poema na exatidão de suas metáforas: “essa exatidão possui ao que faz o enunciado poético, sem ser da ordem estritamente semântica. Ela depende, essa exatidão, do modo com que o poema se manifesta no dizer. Ela tem que mostrar (pois ele não se contenta em dizer), e à maneira com que mostra e se mostra. Conta, então, não tanto o tenor semântico do poema quanto o tipo de gesto que ele constitui. O que importa é a manutenção (*tenue*) de seu gesto ao mesmo tempo que a qualidade de sua ressonância (Wittgenstein insiste no que chama “todos os gestos inomináveis da entonação”). Pois sem dúvida *entender* e *ver* são uma só e mesma coisa”. (PINSON, Poésie et vérité. Concept et métaphore dans la poésie contemporaine. Disponível em [http://homepage.mac.com/philemon1/Librcritik/pdf/pinson\\_poesie\\_verite.pdf](http://homepage.mac.com/philemon1/Librcritik/pdf/pinson_poesie_verite.pdf)) . Mas enquanto o poema pode se mostrar, sua exibição também age no leitor. Além de ver e entender, sentir e fazer podem estar juntos.

valor (“Vale menos, morto?”) para a morte. Pelo menos uma referência ao tema já aparece no desenvolvimento sobre o valor. Cada pergunta pergunta torna-se, aqui, um matiz diferente do novo tom de escuro. A insistência (a resistência) da pergunta a toda resposta, quiçá dada pelo leitor, remete ao exercício da dúvida, da suspensão do que é conhecido. Todos nos fazemos perguntas essenciais, que ficam sem resposta grande parte das vezes. Não resolvemos uma determinada dúvida; por um lado o fluxo da vida continua e pede continuidade, por outro a irresolução de nossas inquirições perpassa a dúvida e as emoções que a ela subjazem. *Estar* em dúvida não é assim apenas um exercício intelectual; é antes e principalmente um estado global, amplificador mas também matriz das perguntas e oscilações que se faz na tentativa de resposta<sup>272</sup>, sempre antecedido pelo ato da percepção: “A dúvida interrompeu as afirmações explícitas sobre o mundo, mas ela não muda nada nesta surda presença do mundo que se sublima no ideal da verdade absoluta”<sup>273</sup>.

Esse estado é também antes sentimento e emoção do que razão, não em termos de causalidade temporal (já que a memória ou o raciocínio pode trazê-lo à tona, isto é, selecioná-lo como causa), mas em termos de uma diferenciação que ocorre de modo a integrar sistemas humanos (comunicacionais, físicos, psíquicos, etc.), o que faz ecoar a comunicação ou ação de uma “totalidade de ser”; e não pode ser reduzido a aspectos comportamentais ou neurológicos — estes podem ser discernidos apenas no âmbito da integralidade emocional<sup>274</sup>, não redutível mesmo à linguagem ou a uma representação

---

272 “... se posso falar de “sonhos” e de “realidade”, se posso interrogar-me sobre a distinção entre o imaginário e o real, e pôr em dúvida o “real”, é porque essa distinção já está feita por mim antes da análise.” MERLEAU-PONTY. Op. Cit., p. 13.

273 Idem, ibidem, p. 72.

274 Robert C. Solomon argumenta contra a ideia tanto de emoções básicas quanto contra a ideia de redução neurológica ou de outro tipo em “Back to basics: on the very idea of ‘Basic emotions’” (*Journal for the theory of social behaviour*, v. 32, n. 2, p. 115-144, 2002. Segundo ele “as emoções têm cinco aspectos: expressões (1) comportamentais (incluindo planos elaborados para ação e comportamento verbal), (2) fisiológicas (hormonais, neurológicas, neuromusculares), (3) fenomenológicas (sensações, modos de construção de objetos das emoções), (4) cognitivas (avaliações, percepções, pensamentos e reflexões acerca das próprias emoções) e (5) o contexto social (a imediação de interações interpessoais, considerações culturais infiltradas). Esses aspectos se entrelaçam com frequência e não devem ser interpretados (como

sígnica plena. Tanto quanto a emoção, percepção e consciência humanas caminham por estradas paralelas à linguagem; uma busca a outra, é certo, mas sua relação é tangencial, baseada no acoplamento de sistemas discernidos.

Os seres humanos devem à linguagem importantes capacidades, mas a consciência não é uma delas. As glórias da linguagem fundam-se em outros pontos: na capacidade de traduzir precisamente pensamentos em palavras e sentenças, e palavras e sentenças em pensamentos; na aptidão de classificar conhecimentos de maneira rápida e econômica na moldura protetora de uma palavra; na capacidade de expressar construções imaginárias ou abstrações distantes com uma palavra simples e eficaz. Mas nenhuma dessas habilidades notáveis — que permitiram à mente humana crescer em termos de conhecimento, inteligência e criatividade, e fortaleceram as formas refinadas de consciência ampliada que possuímos hoje — tem relação com a produção da consciência central, e tampouco com a produção de emoção ou percepção<sup>275</sup>.

Nossas emoções são fundamentais para permitir raciocínio e tomada de decisões, como “uma *gestalt* de experiências prévias similares disparadas por um evento ou objeto presente”<sup>276</sup>. Funcionando plenamente no sistemas psíquicos humanos, e ecoando nos sistemas sociais e físicos, as emoções podem ser pensadas, na teoria dos sistemas, não como representações que se referem ao ambiente, mas como “adaptações *internas* a situações-problema *internas* nos sistemas psíquicos, referindo-se à produção contínua dos elementos do sistema pelos elementos do sistema”<sup>277</sup>, ou seja, adaptações autopoieticas que ocorrem de modo unificador, com relação à continuação (ou não) das operações de distinção do sistema. Essa unificação “homogeniza” o sistema físico, o

---

com frequência são) como concepções rivais da emoção (p. 131-132).

275 DAMASIO, Antonio. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 147-148.

276 KOHN, Liberty. Objects and literary emotion. Op. Cit., p. 130. Ver também DAMASIO. Exploring the Minded Brain . Disponível em: <http://www.tannerlectures.utah.edu/lectures/documents/Damasio99.pdf>, em 13/09/2011.

277 LUHMANN. *Social systems*. Op. Cit., p. 274.



social e o psíquico: “a bem conhecida variedade de emoções distintas surge apenas secundariamente, apenas através de interpretação cognitiva e linguística; assim, é condicionada socialmente, como a constituição de toda complexidade em sistemas psíquicos”<sup>278</sup> (socialmente aqui significando comunicacionalmente). Surgem assim como “sistemas imunológicos” para um sistema psíquico, assegurando a performance da autopoiese da consciência, face a problemas que surgem, “e ao fazer isto usam procedimentos simplificados de discriminação, que permitem decisões sem considerar as consequências”.

A autopoiese das emoções nos sistemas psíquicos propicia pensar em outro passo intermediário acerca da afirmação de António Damasio, que enriquece ainda mais uma produção poética que se embasa na opacidade das distinções, ao se levar em conta as considerações de Walter Ong acerca da oralidade e da cultura escrita<sup>279</sup>. Concordando fundamentalmente com Damasio, há no entanto entre a consciência e a produção linguística uma outra diferenciação normalmente deixada de lado: a preponderância que a tecnologia da escrita (e depois dela a imprensa e, mais recentemente, a da computação) adquiriu em nossa cultura, e como esta influiu e influi nas distinções básicas que elaboramos. Existe a tendência atual de fundar a produção cultural a partir das noções de texto e escrita<sup>280</sup>. No entanto, a questão da oralidade como modo comunicacional básico sempre permeia a vivência humana.

Segundo Ong, podemos pensar em dois tipos de oralidade, uma primária e uma secundária: a segunda pertence às culturais que possuem escrita, e com ela se constrói em diálogo, usando-a como contraponto para reelaborar a

---

278 Idem, *ibidem*, p. 275.

279 *Oralidade e Cultura escrita*. Campinas: Papirus, 1998.

280 “Creio que a proposição ‘nada há fora do texto’ pode se tornar deslocada se realmente atribuída a todo e qualquer evento. Talvez isto exerça seja qual for a atração que exerce, principalmente nos intelectuais urbanos, pessoas suficientemente imersas em palavras e imagens, e suficientemente divorciados das atividades da vida (pelo menos nas horas em que estão escrevendo sobre a vida) para que realmente comecem a se imaginar numa realidade virtual, o mundo selado de suas próprias crenças e elocuições”. (BLACKBURN, Simon. *Verdade*: um guia para os perplexos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 262).

oralidade<sup>281</sup>. Em geral, pouco vemos a influência dessa tecnologia: “A escrita faz com que as ‘palavras’ pareçam semelhantes a coisas porque pensamos nas palavras como as marcas visíveis que comunicam as palavras [*sic*] aos decodificadores: podemos ver e tocar tais “palavras” inscritas em textos e livros”<sup>282</sup>. As palavras escritas seriam portanto resíduos para a oralidade, depósitos que ela não possui. Além disso, as marcas da oralidade (mais aditiva que subordinativa, totalizante, redundante, agonística, presentificada) levam a uma dificuldade de produzir uma auto-análise, ou um isolamento do eu — “a escrita e a impressão isolam”, diz Ong, enquanto as palavras enunciadas (isto é, proferidas em contexto) “são sempre modificações de uma circunstância total, existencial, que sempre envolve o corpo”<sup>283</sup>. A escrita, por sua vez, depende marcadamente de seu caráter visual<sup>284</sup>.

A vista isola; o som incorpora. A visão situa o observador fora do que ele vê, a uma distância, ao passo que o som invade o ouvinte. A visão dissecar, como observou Merleau-Ponty (1961). A visão chega a um ser humano de uma direção por vez: para olhar para um aposento ou uma paisagem, preciso girar meus olhos de um lado para outro. Quando ouço, no entanto, reúno o som ao mesmo tempo de qualquer direção, imediatamente: estou no centro do meu mundo auditivo, que me envolve, estabelecendo-me em uma espécie de âmagio da sensação e da existência. Esse efeito de centramento do som é o que a reprodução sonora de alta-fidelidade explora com profunda sofisticação. Podemos mergulhar no ouvir, no som. Na visão não há uma maneira análoga de mergulhar em si mesmo<sup>285</sup>.

E no entanto é a escrita o dispositivo que propicia distinção suficiente para se delimitar um “eu” requintadamente, desenvolvendo a consciência e li-

---

281 ONG, Walter. Op. Cit., p. 19.

282 Idem, ibidem, p. 20.

283 Idem, ibidem, p. 89.

284 Ou de sua face tátil, como na escrita em Braille. Mas ainda aí trata-se de uma linearidade mais definida que a sonora.

285 ONG, Walter. Op. Cit., p. 86.

berando-a para um pensamento mais original e abstrato<sup>286</sup>. A linguagem não é fundamento (mesmo sendo impulso para o *feedback*) da consciência ou da emoção, mas está sempre em uma relação sistema/ambiente com elas, por nos ultrapassar, ao mesmo tempo em que ampara um pensamento “que procura estabelecer-se e que só o consegue *cedendo* a um uso inédito os recursos da linguagem constituída”<sup>287</sup>.

Para a teoria dos sistemas como vista por Luhmann, a linguagem ocupa um lugar primeiramente midiático, “não é de modo algum um sistema”<sup>288</sup>.

(...) não se pode, por um lado, ignorar a linguagem e não se deve, de modo algum, subestimar seus efeitos. Mas, por outro, a linguagem também não é o sistema que permite a construção da cognição como uma operação real. Não é de modo algum um sistema. *Sua eficácia* está, em vez disso, no acoplamento estrutural entre consciência e comunicação. Quer dizer, a linguagem constitui um meio específico (seja som, sejam sinais ópticos, sejam, sobre essa base, palavras), que ela acopla a suas próprias formas. Deste modo, fornece aos sistemas partícipes uma diferença específica meio/forma, de modo que na consciência bem como na comunicação as formas específicas da linguagem possam evoluir, seja pensando linguisticamente ou a criação de novas sentenças de momento a momento da comunicação, isto é, fazendo uso de possibilidades linguísticas através de acoplamento e desacoplamento.<sup>289</sup>

É possível considerar escrita e oralidade na linguagem sob tal aspecto. A primeira busca a segunda, porque sempre depende dela<sup>290</sup>; mas a escrita acaba por desenvolver a consciência humana em determinadas direções — ciência, história, filosofia, pensamento analítico, explicação da própria linguagem<sup>291</sup>.

---

286 Idem, *ibidem*, p. 23 e 33.

287 MERLEAU-PONTY. Op. Cit., p. 521.

288 LUHMANN. *Cognition as construction*. Op. Cit., p. 258.

289 Idem, *ibidem*. O grifo em “sua eficácia” expressa a ênfase que Luhmann dá em como sistemas e sua interação funciona, muito mais do que no que ambos *são*.

290 ONG, Walter. “A escrita não existe sem oralidade”. Op. Cit., p. 16.

291 Idem, *ibidem*, p. 23.

Temos dois tangenciamentos, que podemos descrever linearmente, embora façam parte de um mesmo esforço intencional (e considerando apenas uma direção em uma relação que é por certo bidirecional): o sistema psíquico (consciência, emoção, raciocínio, imaginação) parte à linguagem (sonora, corporal, totalizante, ilocutória), a linguagem parte à escrita. Ambas devolvem à consciência suas projeções, trazendo espaços vazios, outro lado do espaço projetado e do princípio de saída mínima, fazendo ceder cada sistema que nelas se projeta. Porque as capacidades conscienciais/emocionais e as linguísticas não se fundem umas nas outras (o que as faria perder sua distinção), mas acoplam-se distintamente — em uma irritação mútua que produz mais consciência na consciência e mais linguagem na linguagem (descrição autopoietica do que nos sistemas psíquicos é metaperspectiva) — a “distância” entre umas e outras tende a ser preenchida com morfismos (para o autor na criação como para o leitor na leitura), projeções de sentido que produzem estruturas emergentes passíveis de ser usadas na linguagem — metáforas, hipóteses e projeções dêiticas por exemplo. Elas são esquemáticas, necessárias para que no texto literário se produza o que no cotidiano da fala é dado, tanto quanto para manifestar a reação do autor ao mundo. O que é produzido (*estruturas emergentes*, nos termos de Stockwell e Turner<sup>292</sup>, que vão passando de tema a horizonte e perfazendo a leitura, nos termos de Iser) chega a ser significado intelectual porque é primeiro sentido amplo, necessariamente passando por nós, uma estrutura “que não se explica, da qual nunca se sabe completamente, mas que continua a ser apreendida”<sup>293</sup>.

Os vazios do texto têm assim sua contraparte nos saltos conclusivos da leitura, que preenchem mas também saltam sobre os vazios para chegar ao sentido. Tanto a teoria dos sistemas quanto a pesquisa em cognição enfocam tal questão. Luhmann pensa o sentido (de sistemas psíquicos tanto quanto sociais) como atualização contínua de potencialidades. A poética cognitiva, por sua vez, considera a “capacidade limitada de canal”, isto é, de atenção, em que a articulação clara e o agrupamento em formas idênticas/similares asseguram

---

292 STOCKWELL, Peter. Op. Cit., p. 98. Também em TURNER, Mark. *The literary mind*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1996.

293 SANTOS, Alckmar dos. Op. Cit., p. 252.

“espaço mental” para a percepção de complexidades<sup>294</sup>. Dada essa capacidade limitada de foco cognitivo, a distinção potencialidade/atualidade é consequente: se podemos nos concentrar em objetos e processos de modo limitado espacial e temporalmente, o que está em foco presente passará a potencialidade após certo tempo e devido a múltiplas causas, e nossa atenção se voltará a outro aspecto, mais ou menos relacionado com o objeto ou processo anterior. Em “Especulações em torno da palavra homem”, essa projeção e essa limitação podem ser vistas na suspensão de sentido, numa retórica em que as perguntas vão se acumulando sem resposta afirmativa, que se soma ao (e produz continuamente o) vazio textual, tornando-se elas próprias possíveis respostas.

Os vazios e as negações, por sua vez, têm “como efeito final aparecerem como instâncias de controle”<sup>295</sup>. Também o têm as perguntas não respondidas, que, pelo menos inicialmente, não se apresentam como negações, antes positivamente uma ideia sem afirmá-la (pode-se inverter esses últimos dois verbos). Seguindo o caminho dos pontos de indeterminação de Ingarden, Iser afirma que “a multiplicidade de aspectos provoca a necessidade de determinação e que quanto maior for a determinação, maior será a quantidade de elementos indeterminados”<sup>296</sup>. Quanto mais determinamos, mais espaços abrimos para interpretação.

### 3.1.2 PRODUÇÃO A PARTIR DA SUSPENSÃO

Esse paradoxo (saído do paradoxo da busca por uma resposta final) é possível devido novamente ao espaço inviolável a qualquer organização: ao observador de uma operação, que a distingue de outras. Suas operações são

---

294 TSUR, Reuven. *Poetic Rhythm: Structure and Performance*. Nova Iorque: Peter Lang Ag, 1998, p. 75-76. “De acordo com essa hipótese, há um limite máximo rígido para o montante de informação que um organismo consegue processar em um momento qualquer. Quando a informação a ser processada excede esse limite, o organismo pode recorrer a uma variedade de estratégias cognitivas e mecanismos. Um modo de lidar com o excesso de informação é *recodificá-la* de modo mais eficiente, para se requerer menos espaço de processamento”, p. 31.

295 ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. Op. Cit., p. 91.

296 Idem, ibidem, p. 94.

novamente de primeiro e segundo graus, tentando ser uma redução da complexidade do mundo. No entanto, novamente “a redução de complexidade é o meio para a construção de complexidade”. Isto é, a redução da complexidade da percepção e dos processos totais do ser, na limitação do canal ou atenção, é a fonte de produção de complexidade (seleção e acoplamento) em outro nível, própria do sistema observador de segundo grau: depende de seus processos e deles se diferencia. Como observação de segundo grau, a parte racional remete aos processos de primeiro grau, emotivos (em primeiro e segundo graus) e rítmicos, mas não se torna ela mesma emoção ou ritmo. Tem-se aqui novamente a tensão de que Gumbrecht falava<sup>297</sup> entre o tempo (operação semântica, de segundo grau) e o ritmo (operação vivenciada, de primeiro grau). De modo similar, várias experiências a que o eu lírico remete em “Especulações ...” (produção do ser, morte, ipseidade, alma, serventia) são processos de primeiro grau dentro de uma tentativa de interpretá-los semanticamente.

As partes que interagem nesses processos não possuem o estado de observadores. Por isso não chegarão a ser circunscritas: sua simultaneidade pode apenas ser projetada com generalizações no discurso racional (no poema em questão, as perguntas sobre o choro ou sobre a dor humanas, por exemplo; ou sobre a morte, a seguir). A operação de mescla entre os graus pode no entanto ser projetada, na poesia. E justamente a tensão provocada entre as ordens de operações é a complexidade emergente a que Luhmann se refere: raciocínio, sentimento, emoção, sensação, movimento, ritmo, oscilações entre figuras e fundo em uma totalidade, impossíveis de destacar, pois são os níveis invioláveis que fundam o esforço meditativo do poeta, resultado da escavação (= diferenciação entre faces) da própria subjetividade<sup>298</sup>. Ainda nos versos do mesmo poema, já sobre o tema da morte, podemos chegar ao outro lado do salto suspensivo, a um nível emergente das diferenciações feitas nas perguntas sobre o tema. Porém, aqui o outro lado ainda se dá como pergunta.

Sua morte é fome  
que a si mesma come?

---

297 Rhythm and meaning. Op. Cit., p. 181.

298 ARRIGUCCI, Davi. Op. Cit., p. 16.

Morre a cada passo?

Quando dorme, morre?

Quando morre, morre?

A morte do homem

conselha a goma  
que ele masca, ponche  
que ele sorve, sono

que ele brinca, incerto  
de estar perto, longe?  
Morre, sonha o homem?

A divisão rítmica e métrica atrasa o aparecimento da pontuação indagativa. Os versos 46-49 (“conselha a goma / que ele masca, ponche / que ele sorve, sono / que ele brinca / incerto”) novamente aparecem quase como afirmações, devido à sua montagem, até que o verso 50 define-se em pergunta. Ler tais versos como afirmações, ainda que por instantes, propicia mostrar a vinda da ideia, antes de sua dubitação — como em geral pensamos. Dado que a mente não trabalha negativamente, é preciso concebermos algo para poder negá-lo ou dubitá-lo<sup>299</sup>. Sem afirmar uma ideia, que seria uma definição, o eu canta *o sentir* da ideia, de sua vinda, e busca entregar a indagação por meio dos versos ao leitor. A própria enumeração das ideias amplia, faz inflar um campo onde esse sentir, mais do que existir como coisa dada, vai-se fazendo, existindo contingentemente, presentificando-se para o leitor graças a seu ritmo e a seu tom. A leitura do poema termina, mas a sensação continua — também outra forma de suspensão, erigida como sentido no limiar do sentido, fortalecendo o campo do possível até que ele, de algum modo, “impressiona” a leitura. Tanto quanto expandir a capacidade de uma língua, o poeta também pode auxiliar-nos a expandir nossa capacidade de sentir o mundo e a nós próprios.

---

299 KLEIN, Augusta. Negation considered as a statement of difference in identity. *Mind*, v. 20, n. 80, p. 521-529, 1911. Também COHEN, Gillian. *The psychology of cognition*. Londres: Academic Press, 1977, p. 55-56.

Por que morre o homem?  
Campeia outra forma  
de existir sem vida?

Fareja outra vida  
não já repetida  
em doido horizonte?

Indaga outro homem?  
Por que morte e homem  
andam de mãos dadas

e são tão engraçadas  
as horas do homem?  
Mas que coisa é homem?

O questionamento acerca da morte é a um tempo tema comum e extraordinário, sempre impactando a quem o pensa. Partindo de sua dubitação, o eu considera aqui a possibilidade de uma renovação qualquer da vida (ressurreição ou outra), outra vida “não já repetida / em doido horizonte?”. O verso seguinte, “Indaga outro homem?”, brinca com a autorreferência, dado ser este um poema de indagações, mas seu sentido mais primevo é o de se indagar, e indagando poder conceber, outro homem, outra vida. Mas outra vida também é pensada por haver o portal da morte. Por isso as mãos dadas com o homem, em suas horas, no uso que parte na união da metáfora conceitual VIDA É JORNADA com a personificação da morte, somada à metáfora conceitual comum de que MORTE É DESTINO FINAL. O adjetivo “engraçadas” é bastante *gauche* para o tema do período nos versos. Não engraçadas por alegria, decerto, as horas do homem tornam-se estranhas, bizarras, *gauche* porque de mãos dadas com a morte, aí personificada, ao longo do caminho da vida. O que se afirma dentro da inquirição, até agora, não é suficiente para respondê-la. Retorna então a primeira questão do poema, modificada. Nas estrofes seguintes, da morte vem a especulação do medo da morte e, depois dele, o segredo (sem resposta) que o homem “oculta na frente”.



Como vive o homem,  
se é certo que vive?  
Que oculta na fronte?

E por que não conta  
seu todo segredo  
mesmo em tom esconso?

Por que mente o homem?  
mente mente mente  
desesperadamente?

Por que não se cala,  
se a mentira fala,  
em tudo que sente?

As três últimas estrofes acima citadas cantam o jogo entre níveis, que se aproxima do paradoxo, podendo por isso ser desdobrado em seus níveis de sentido que, contudo, se acham muito próximos. Saindo da especulação direta acerca da morte e do medo dela, o eu pergunta por que o homem não conta seu segredo. Juntando a sequência de assuntos, podemos inferir um medo da morte e o silêncio que normalmente circunda esse tema. Por que, quando fala, mente acerca do seu medo da morte (mantendo no horizonte os temas até agora levantados)? O verso “desesperadamente” joga com a aliteração, na brincadeira com a palavra “mente”, e aponta para múltiplas direções, como palavra múltipla ainda em estado de dicionário mesmo em seus morfemas: sufixo adverbial “-mente” + substantivo + verbo no presente do indicativo, 3ª pessoa do singular. De um excesso de mentir e de mentar, o eu muda o pedido de duas estrofes atrás, e pergunta por que o homem, em vez de falar, não se cala.

O que ficou entre velados (talvez) pedidos de fala e de silêncio foi a noção da mentira que o ser expressa quando fala, uma mentira “em tudo o que sente”. Da mentira — não do sentir, mas contra o que sente — resta como resíduo tudo o mais que sente, suas verdades perdidas, segredos. O eu não quer nem o silêncio, nem a mentira, mas o que fica entre os dois, e que não pode ser

descoberto mantendo no horizonte apenas o nada dizer ou o mentir, talvez nem dizer a verdade (dado esta ser uma seleção das possibilidades de sentido do mundo, excluindo de si o que ficou do lado de fora<sup>300</sup>).

As próximas estrofes trazem o choro à tona: “Por que chora o homem? / Que choro compensa / o mal de ser homem? // Mas que dor é homem? / Homem como pode / descobrir que dói?”. A dor de chorar vem desse embate de mentira, silêncio e verdade insuficiente (um longo salto semântico, embora os temas do poema assim estejam ordenados). Do choro passa-se à alma: ela existe? Sim? Mas por que então se destrói? Depois desse caminho, o eu chega até a possível serventia do homem, e por fim a dubitação de sua existência, não sem antes perguntar, entre Deus e o demônio, “Como pode o homem / ser destino, fonte?”. Nem Deus nem Diabo são dubitados, embora possam ter sido criados pelo ser.

Há, claro, pressupostos assertivos para as perguntas: a morte e a vida humanas. Mesmo estas são postas em dúvida, suspensas de suas conclusões: “Morre, sonha o homem?”; “Como vive o homem, / se é certo que vive?”. A dubitação máxima, final no poema (“Mas existe o homem?”), acerca da própria existência, torna-se possível por ser ela também outra distinção de uma distinção. Quase trinta anos depois, a mesma dúvida mantém-se inalterada em Drummond, apenas mais personalizada, em “A suposta existência”:

A guerra sem mercê, indefinida  
prossegue,  
feita de negação, armas de dúvida,  
táticas a se voltarem contra mim,  
teima interrogante de saber  
se existe o inimigo, se existimos  
ou somos todos uma hipótese  
de luta  
ao sol do dia curto em que lutamos.<sup>301</sup>

---

300 LUHMANN. The paradox of observing systems. Op. Cit., p. 41. “A verdade” não serviria para observar emoldurações do mundo por ser estreita demais. “Ela própria serve como moldura, como lado interno de uma forma cujo lado de fora seria tudo o que não é verdade”.

301 ANDRADE, Carlos Drummond. Op. Cit., p.1189.

O plural dos versos finais neste poema é uma expansão do eu, que durante todo o trajeto do poema manteve-se no singular. “Especulações ...” também termina com pergunta sobre o mesmo tema, mais distanciada: “Mas existe o homem?”. Entre a generalização de “o homem” e a maior personalização de “existimos” pode-se colocar a questão de se existe *o homem* enquanto categoria, se em vez disto só o que existiria seriam individualidades, sem possibilidades de comunidade. Em ambos os casos, no entanto, trata-se de uma distinção de segunda ordem sobre uma distinção de segunda ordem (a inquirição semântica acerca de uma existência semanticamente descrita), o que aponta o caráter produtor das observações (acoplamentos) de segunda ordem.

Mantendo a conexão entre “Especulações ...” e os poemas anteriores e o seguinte, tem-se uma escavação da escavação do poeta sobre o mundo, em que a forma poemática é ainda outra observação sobre essa segunda escavação, observação feita forma, atuando em dois graus ao mesmo tempo: o de primeiro, da materialidade e da produtividade repetitiva sem geração de estados paradoxais ou produtora de si mesma (isto é, ritmo, tom, sonoridade, etc), e o de segundo, com todas as circunvoluções da operação de atribuição de sentido (referencialidade, paradoxos, metáforas, perguntas acerca de perguntas, incoerências, etc.).

## 3.2 MOVIMENTOS IMPERCEPTÍVEIS DO CORAÇÃO

O caráter de progressão, de saída da escavação, pode ser abordado no poema seguinte a “Especulações...”, uma homenagem a Oswald Goeldi. Nele, o escuro (tom preponderante na obra do gravurista bem como no arco presente de poemas) continua. E as atribuições que o eu dá ao artista podem muito bem servir ao próprio poeta<sup>302</sup>: “pesquisador da noite moral sob a noite física”.

És metade sombra ou todo sombra?  
Tuas relações com a luz como se tecem?  
Amarias, talvez, preto no preto,  
fixar um novo sol, noturno;

O eu louva a denúncia do artista, que também é sua própria denúncia: “a irreabilidade do real”, de que Affonso Romano de Sant’Anna atribui à memória<sup>303</sup>. Creio que esta denúncia não serve só em relação à memória, mas também à pulsão, o desejo de Drummond de passar aos outros o que neste mundo é “sonho falso”. O poeta canta o artista, e dele diz que presente

---

302 ANDRADE, Carlos Drummond de. Op. Cit., p. 431. Sobre a atribuição, ver CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond*, a magia lúcida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 29.

303 SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. Cit., p. 222.

no glauco reflexo furtivo  
que lambe a canoa de teu pescador  
e na tarja sanguínea a irromper, escândalo, de teus negrumes  
uma dádiva de ti à vida.

Essa dádiva, saída (em duplo sentido) da inquirição, aparece também comumente em Drummond, como a orquídea de “Áporo” (de *A rosa do povo*): flor que aparece sem ser procurada, trazida à luz a partir da escavação que o eu-inseto faz na direção contrária à luz. Dádiva de comunicar o difícil, de modo difícil, e a partir disto irmanar-se. Nas palavras do próprio poeta, em entrevista dada à repórter Leda Nagle:

Não é propriamente o julgamento literário, a meu ver, que influi em poesia. O que influi é uma certa capacidade de comunicação que o poeta consegue — ou não, porque nem sempre ele consegue — e que faz com que uma pessoa desconhecida que mora no Piauí escreva pra gente uma carta ... [e diga]: “Olha, eu li um poema seu, estava angustiada, estava desesperada. O seu poema é doloroso, é angustioso, mas ele me fez bem”. Se eu fizesse uma coisa assim toda de ... né, “viva bem”, “a vida é uma alegria”, tudo isso, não funcionava não. A pessoa sentiu-se confortada porque viu que um outro ser humano já experimentou aquela situação e a conseguiu transmitir em verso. E isso me parece, não é propriamente um elogio, isso é uma aprovação ... mas quando a pessoa se sente aprovada, tem que ficar contente, né? Porque não é elogio de amigo, é uma pessoa desconhecida, que passou por um momento existencial difícil, e que sentiu-se melhor por isso<sup>304</sup>.

Preocupação central na poesia de Drummond, essa fraternidade desejada é foco decisivo para a compreensão do “para quê” de sua poesia, um “impulso básico de aproximação e integração com o outro, um mesmo espírito de comunhão”<sup>305</sup>. Esse impulso vai se configurar no que Alcides Villaça diz ser

304 Programa “ArquivoN” da GloboNews. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1PoU8aVRRAl>. O trecho citado inicia em 12’34”.

305 CAMILO, Vagner. *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*: Classicismo, melancolia e cosmovisão

uma empreitada nada desambiciosa: “trata-se de fundar o desejo real — desejo de envolvimento político e social — em símbolos que o afirmem, que o expandam e o sustentem”<sup>306</sup>, isto é, seu “por quê”, de trazer plenamente algo interior à exterioridade, através dos caminhos tangenciais e enriquecedores da linguagem, buscando não perder a si mesmo no processo.

Por isso, para a partilha, a escavação de sentidos, a expressão das dúvidas, dos medos, das emoções mais fundas, do drama. Pode ser o desejo real, mas também a passagem minuciosa para fora do que lhe vai dentro:

Tenho horror, tenho pena de mim mesmo  
e tenho muitos outros sentimentos  
violentos. Mas se esquivam no inventário,  
e meu amor é triste como é vário, (...) <sup>307</sup>

em que sempre está expressa a dificuldade de expressão — novamente uma observação de segundo grau, paradoxal porque expressa o que não consegue expressar, referencia estados que não possui, e sustenta parte da comunicação nos ritmos que desenvolve em cada poema. Embora a reflexão não seja o próprio coração, é o caminho para ele<sup>308</sup>. Essa dificuldade de expressão chega em Drummond (pelos contrários) ao dizer preciso, ao reconhecimento e à doação de seus sentimentos — isto é, da expressão destes em um meio que se entrega ao leitor. São eles não só o fundamento da repetição, em qualquer nível, mas também meta final e interlocutor para cada jogo de palavras, chiste, ironia. Segundo Davi Arrigucci, a causa está em que o poeta “persegue com palavras precisas até os movimentos imperceptíveis do coração, arriscando-se a procurar pela reflexão o que não se pode dizer, aquilo a que falta nome”<sup>309</sup>.

---

trágica na lírica de Drummond (1948-1951). 1999. 259 f. (Tese de Doutorado em Literatura) – Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999, p. 78. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000200031> Acesso em 05/10/2011.

306 VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 59.

307 “Estrambote melancólico”, de *Fazendeiro do ar*. ANDRADE, Carlos Drummond. Op. Cit., p. 407.

308 ARRIGUCCI, Davi. *Coração partido*. Op. Cit., p. 41.

309 Idem, *ibidem*.

O que não possui nome (porque não chega à língua e obriga o poeta a trabalhar a língua em seus limites) é referenciado em sua poesia com vários nomes: vida menor, mel nojento, orquídea, todo o processo de escavação, Edifício São Borja. Nunca nem tangenciado, pela construção textual e contextual se faz inferir. Talvez o poema “Vida menor”<sup>310</sup>, de *A rosa do povo* seja onde mais explicitamente refere ao que vive em si e é intransferível: partindo da “fuga do real”, chegando à diferenciação da diferenciação na “fuga da fuga”, os versos vão se fechando até

a perda  
voluntária de amor e memória,  
o eco  
já não correspondendo ao apelo, e este fundindo-se,  
a mão tornando-se enorme e desaparecendo  
desfigurada, todos os gestos afinal impossíveis,  
senão inúteis,

Após o verso “o eco”, os versos distendem-se novamente. O uso do isolamento de vocábulos e expressões em versos propicia a concentração da leitura, da qual se extrai uma pausa rítmica, de compasso e de sentido. Parando momentaneamente, o eco da palavra “eco” retorna aos versos anteriores, jogando com a transitividade da oração, e reforçando a consideração de uma intransitividade nas palavras de fim de verso anteriores, “exílio”, “perda” e “memória”. O encadeamento destas joga para o verso seguinte as adjetivações, e sua posição reforça a ênfase de sua vocalização, se sua leitura for feita respeitando-se às pausas. O mesmo ocorre com “eco”; seu posicionamento é uma reformulação da perda voluntária de amor e memória, perda que permanece, ainda que não corresponda mais a um apelo.

Após a escavação da fuga do real, vem a ressalva, uma nova distinção: “não a morte, contudo”.

Mas a vida: captada em sua forma irredutível,  
já sem ornato ou comentário melódico,

---

310 ANDRADE, Carlos Drummond. Op. Cit., p. 143-144.

vida a que aspiramos como paz no cansaço  
(não a morte),

Novamente, como no exemplo de “Procura da poesia”, a extensão e o corte dos versos reportam a pausas de enunciados, desta vez com menos quebras de encadeamentos: as sentenças cabem em cada verso, e o respeito às pausas se faz consequente. A segunda metade do poema chega com a confirmação do objeto da escavação.

vida mínima, essencial; um início; um sono;  
menos que terra, sem calor; sem ciência nem ironia;  
o se possa desejar de menos cruel: a vida  
em que o ar, não respirado, mas me envolva;  
nenhum gasto de tecidos; ausência deles;  
confusão entre manhã e tarde, já sem dor,  
porque o tempo não mais se divide em seções; o tempo  
elidido, domado.  
Não o morto nem o eterno ou o divino,  
apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente  
e solitário vivo.  
Isso eu procuro.

Esse pequeno “vivo” buscado, objeto da escavação, não se tornará mais aparente com o tempo. Anos depois, em “Nudez”, o eu lírico voltará a cantar sua fuga do real e a irrealidade deste. Se Affonso Romano de Sant’Anna chamou a poesia de Drummond de “circunscrição do Nada, que habita o Tudo”<sup>311</sup>, podemos dizer que, além disso, ela é fabricante do caminho a esse Tudo, seu construtor, seu fazedor. O Nada não é o lugar de onde Drummond sai, nem é seu lugar de chegada. É sua matéria, como o próprio poeta diz. Ele é a definição, abstração, esquematização e emolduração de um nível de sentido em um contexto, de forma que essa distinção (nível/contexto) possa reentrar (acoplar-se) na forma de um outro nível. Ele está em duas distinções: como espaço

---

311 SANT’ANNA. Op. Cit., p. 235.



definido, porém inalcançável, e como espaço não marcado, indefinido e inalcançável<sup>312</sup>. “Nudez”<sup>313</sup> é o segundo poema de *A vida passada a limpo*<sup>314</sup>, e um dos exemplos mais patentes desse direcionamento que por vezes o eu-lírico drummondiano explicita. O poema pode ser considerado niilista, ou desencantado, mas também a abertura de espaços vazios e de produtibilidade à poesia (“Minha matéria é o nada”); e é também um movimento em direção às coisas, investigação de sua constituição, que vai se tornando vazia, mais e mais imaterial à medida que delas o processo de observação e distinção do eu se aproxima (como a mão que se torna enorme até desaparecer). O caminho investigado chega até seu oposto, que nasce da continuidade deste caminho, não de seu confronto com uma força contrária. Além disso, a investigação tende sempre para a abstração, já em seus pontos de partida:

(...) Algo de nós acaso se transmite,  
mas tão disperso, e vago, tão estranho,  
que, se regressa a mim que o apascentava,  
o ouro suposto é nele cobre e estanho,  
estanho e cobre,  
e o que não é maleável deixa de ser nobre,  
nem era amor aquilo que se amava.

---

312 “Que sistemas psíquicos e sociais sejam baseados em uma reentrada tem consequências dramáticas. De um ponto de vista puramente matemático (segundo Spencer Brown), isso significa (1) criar um espaço imaginário que inclui estados não-marcados tornando possível introduzir expressões de ignorância, e (2) produzir um sistema com indeterminação insolúvel [*irresolvable*] — o sistema se torna incalculável e portanto não-transparente a si mesmo. Além disso, (3) o sistema tem de mesmo assim começar cada operação a partir de um estado histórico que é seu próprio produto (o *input* de seu *output*), precisando de uma função de memória para distinguir esquecer de lembrar, e (4) tem de encarar seu futuro como uma sucessão de estados marcados e não marcados, ou indicações autorreferenciais ou heterorreferenciais. Precisa, em outras palavras, estar preparado para oscilar entre os dois lados de suas distinções”. LUHMANN, Niklas. The paradox of observing systems. Op. Cit., p. 42.

313 ANDRADE, Carlos Drummond. *Obra poética completa*. Op. Cit., p. 419-420.

314 Antes dele, na orelha do volume, vem o “Poema-Orelha”, estratégia interessante de brincar com sequências e expandir divisões comuns: primeiro poema do volume de poemas, segundo poema do livro.

Esse “algo” que se transmite (transmite a si mesmo?), não explicitado, contém um “ouro suposto”, dádiva ao outro tornado em cobre (em estado de dicionário: cobre como metal e como terceira pessoa do presente do verbo cobrir) e estanho (cujo eco com a rima “estranho” ressoa todas as vezes que ocorre no poema). Indizível desde a saída, seu retorno é estranho; via paralelismo, salta ao tema inicial do poema (“não cantarei amores que não tenho”) agora transformado. A nudez “além dos corpos” afinal modela campos abertos e vazios no vazio “da alma, que é apenas alma, e se dissolve”. Aqui, distinção sobre distinção procuram chegar ao vazio, mas chegam apenas a mais sentido, embora rarefeito. Ela acaba por ser o “último véu da alma / que ainda assim prossegue absconsa”<sup>315</sup>.

Essa nudez é a veste de Drummond, o que ele usa para aparecer. Passando pelas inquirições de “Especulações...”, numa dúvida carregada de intensidade e emotividade, para chegar onde não alcança, a não ser apofaticamente, circunscrevendo, emulando e re-criando com a linguagem poética o que não pode abarcar, a saída do Nada, do vazio articulador para fora traz a dádiva dessa alma, que se dissolve ao ser trazida para a luz (a partir do desejo de transmiti-la). Nada resta dela senão o gesto de entrega do sentimento, na materialidade que não tem nem o gesto nem o sentimento, mas que pode ser entendida na leitura pelo elemento de presentificação do sentido. Toda a implicação de forma como diferenciação que, embora não signifique separação, leva à autocriação e à diferenciação, em relação a outros sistemas, de um sistema possível de ser observado, atenua-se (ou melhor dizendo, estabelece uma diferenciação que engloba diferenciações prévias) quando o ritmo da leitura poética presentifica (unifica) o que é referido e construído pela voz lírica.

O ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier “algo”. Coloca-nos em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um “ir em direção a” alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja esta coisa. Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de

---

315 Versos iniciais de “O minuto depois”, de *Corpo*. ANDRADE. Op. Cit., p. 1233.

conteúdo, mas uma direção, um sentido<sup>316</sup>.

O sentido se torna assim uma unidade de diferenciação para a poesia, presente na materialidade como direção, no campo emocional como sentimento, no campo da significação como unidade da diferença entre o real e o possível. No imã que é o poema (termo de Paz<sup>317</sup>), chegam procedimentos de todos “lugares”; alma, memória, percepções, criações mentais, esperanças e medos, palavras, sons, impressões. Em sua unidade, não na página, mas na performance, os temas puxados da intangibilidade podem ressoar, acoplando seus ritmos metainformacionais nos ritmos da vivência do leitor. Por isso o silêncio da página não basta. Por isso também os versos iniciais do quinto canto do primeiro poema de *Lição de coisas*, “Origem”: “Tudo é teu, que enuncias”<sup>318</sup>. Afirmação seguida de uma constatação sobre a autopoiese: “Toda forma / nasce uma segunda vez e torna / infinitamente a nascer. O pó das coisas / ainda é um nascer em que bailam mésons”. Enunciar presentifica todo múltiplo sentido; cantar o poema permite-o ecoar na vida e auxiliá-la a sair de si para cair no presente. Como a repetição-compasso e a repetição-ritmo de Deleuze, o presente é duplo, e apenas a diferença entre eles permite criar a impressão do fluir do tempo; um presente pontual, marcado, e um presente que perdura, apresentando “a reversibilidade que pode ser feita dentro de todo sistema de sentido. A autorreferência possibilita retornar a experiências ou ações prévias e indica essa possibilidade continuamente: uma coisa ainda está onde a deixamos; um engano não pode ser desfeito”<sup>319</sup>. Ou seja, a interpenetração (acoplamento) feita pelos dois presentes é também o ponto cego da memória, que retém certa distinção do mundo em algum grau de irreversibilidade.

O material de Drummond é o nada. Com ele, sai o homem e o poeta se confessa, se apresenta. Diz isso textualmente, em “Os bens e o sangue”<sup>320</sup>: “eilo senão quando / de nudez se veste”. Entre tantos poemas em que se confessa,

---

316 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 68-69.

317 Idem, *ibidem*, p. 64.

318 ANDRADE. Op. Cit., p. 457.

319 LUHMANN. *Social systems*. Op. Cit., p. 78-79.

320 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra poética completa*. Op. Cit., p. 282-286.

este é voltado para sua relação com os antepassados, mas vista a partir deles. Os cantos II a V detêm-se sobre como os ancestrais veem o poeta, numa meta-perspectiva projetada. Embora não tenhamos a experiência do outro ao nos experimentarmos, projetamos o ponto de vista do outro a partir de nós. Dos vazios vindos da projeção o eu refere a seu coração, sua necessidade de conexão entre a linguagem e o sentimento<sup>321</sup>.

E nossa rica fazenda  
já presto se desfazendo  
vai-se em sal cristalizando  
na porta de sua casa  
ou até na ponta da asa  
de seu nariz fino e frágil,  
de sua alma fina e frágil,  
de sua certeza frágil  
frágil frágil frágil frágil

mas que por frágil e ágil,  
e na sua mala-sorte  
se rirá ele da morte.

O elemento de fragilidade cantado pelos ancestrais do poeta cresce em abstração na passagem do nariz à alma e da alma à certeza. Eles desejam que o poeta os negue. Mas “depois / de sua negação / nos buscará. Em tudo / será pelo contrário / seu fado extra-ordinário”. Este é outro dos modos usados para referir ao *gauchismo* do poeta, descendente de fazendeiros que, no poema, iniciam vendendo as fazendas que possuíam. O eu lírico plural dos ancestrais remete ao “menino ainda não nado” em termos fortes, crus, que saltam diretamente ao sentimento — sem análise das razões desejadas pelo eu plural.

Este hemos por bem  
reduzir à simples  
condição ninguém.  
Não lavrará campo.

---

321 ARRIGUCCI, Davi. Op. Cit., p. 51

Tirá sustento  
de algum mel nojento.  
Há de ser violento  
sem ter movimento.  
Não se sujeitando  
a um poder celeste  
ei-lo senão quando  
de nudez se veste,  
roga à escuridão  
abrir-se em clarão.  
Este será tonto  
e amará no vinho  
um novo equilíbrio  
e seu passo túbio  
sairá na cola  
de nenhum caminho.

A crueza — rica — dos termos assinalados ao descendente descreve a persona *gauche*, sem posicioná-lo explicitamente contra algo, embora afirmando-o, mas reduzindo-o a ninguém por vontade dos antepassados. Os períodos cortados pelo verso remetem menos a um confronto do que à retirada de uma instância. O campo não será lavrado; o sustento sairá de um mel, porém nojento. A descrição sintética do comportamento (violento) se desfaz dentro da ausência de movimento. À escuridão — como fará mais tarde com as perguntas de “Especulações em torno da palavra homem” — pede que se abra, investigando-a, mas sem sujeição à claridade. Por fim chega a tontura, o descentramento que traz “um novo equilíbrio” para o passo que sai em busca de nada.

De todas as referências que se transformam em ausência, se faz a impossibilidade de ser espontâneo, a falta de naturalidade de expressão que se torna o caminho dificultoso da procura da poesia por via da reflexão. Como diz Davi Arrigucci (acerca de “Sentimental”, de *Alguma poesia*), este caminho é “o paradoxo do sentimento em sua dificuldade de exprimir-se com naturalidade, de tal modo que só o consegue por via de uma anedota transformada pelo movimento da reflexão em espelho dessa mesma dificuldade que enfrenta o

poeta em seu trabalho de dar forma ao sentimento”<sup>322</sup>.

O sentimento é algo facilmente referido, porém difícil de ser trazido à tona pela referência pura e simples. “Embora possamos nomear as emoções, a língua não parece muito apta a transmitir seu inigualável caráter difuso”<sup>323</sup>. Por outro lado, a língua é o produto e base natural da poesia, no sentido dado por Dufrenne: necessidade pela qual o artifício “produz” a natureza<sup>324</sup>. Ela produz a linguagem, restituindo-a a seu estado primeiro porque a recria em cada passo e por chamar a atenção para essa recriação. Daí a importância do ritmo e das materialidades no verso como estrada do sentido (em Gumbrecht, a partir de Paul Zumthor<sup>325</sup>), de onde é possível relacionar elementos discerníveis em categorizações rápidas ou demoradas: embora as palavras escritas sejam discernidas rapidamente, seus sentidos abstraídos e a relação com outras palavras e sua materialidade podem se turvar na leitura, levando a uma fluidez na definição da referência e por fim a um sentido de escape das definições; por outro lado, o aspecto material, fugidio do enunciado passa, na poesia, de uma ação de elementos para categorizações marcadas pela recorrência e pela “demora em se encaixar”, na inauguração do discurso poético<sup>326</sup>.

Categorias estáveis bem organizadas constituem uma carga pequena e relativamente fácil de ser manipulada em um sistema cognitivo; por outro lado, elas implicam a perda de informações sensoriais importantes, que podem ser cruciais para um processo acurado de adaptação. Em contraste, uma exposição a informações pre-categóricas fluidas pode causar uma carga sensorial excessiva no sistema de memória humano; essa sobrecarga pode estar disponível para objetivos de adaptação, e pode proporcionar grande flexibilidade;

---

322 Idem, ibidem, p. 58.

323 TSUR, Reuven. Aspects of cognitive poetics. De: [http://www.tau.ac.il/~tsurxx/2Cognitive\\_Poetics.html](http://www.tau.ac.il/~tsurxx/2Cognitive_Poetics.html), em 05/08/2011.

324 DUFRENNE. Op. Cit., p. III.

325 “A voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço”. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 13.

326 “Criadora de ritmos, a recorrência — controlada para atingir-se um fim expressivo — inaugura o discurso poético”. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 201.

mas pode consumir muito tempo e energia, ocupando demasiadamente o espaço de processamento mental<sup>327</sup>.

A partir de tal “carga” em nossa capacidade cognitiva, tendemos a nos ultrapassar, a nos transcender. “O que é constitutivo da emoção é que ela capta no objeto algo que a excede infinitamente”<sup>328</sup>, podendo nos aproximar desse objeto através da excedência.

A busca por transcendência se dá não só conceitualmente, mas também “materialmente”, de modo que o ritmo assume uma função de coordenação entre sistemas: “o uso simultâneo da fala rítmica facilita a coordenação dos movimentos do corpo entre diferentes indivíduos; permite-os, metaforicamente falando, tornarem-se um ‘sujeito coletivo’”<sup>329</sup>. Tendo os objetos percebidos como forma, é possível relacionar reciprocamente observação externa e percepção sinestésica, uma representando a outra. “Essa relação, no entanto, suspende entre elas a relação de sucessão, normalmente existente em humanos civilizados, jogando-a de volta à simultaneidade da representação e [do] representado”<sup>330</sup>.

É possível observar a reciprocidade entre observação e percepção com o reforço métrico, rítmico e rímico das redondilhas, hexassílabos e das rimas nos cantos centrais de “Os bens e o sangue”. Os cantos II, III e IV têm como metros preponderantes, respectivamente, redondilhas maiores, hexassílabos e redondilhas menores, 7, 6 e 5 sílabas poéticas. À medida que os metros vão se cerrando, as rimas também se cerram, o jogo aliterativo e assonante se faz bastante marcado. Neles se transporta para as semelhanças o que Hécio Martins já dissera da rima de homófonos sobre a intenção de assinalar retoricamente um significado.

Quando os sons das palavras são similares e aproximados, a ponto de cerrarem o canto na repetição dos sons, a própria relação de proximidade leva-os a um direcionamento (também sentido), a uma forma sem geometria.

---

327 TSUR, Reuven. Aspects of cognitive poetics. Op. Cit.

328 SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Porto Alegre: L&PM, 2011, p. 81.

329 GUMBRECHT. Rhythm and meaning. Op. Cit., p. 172.

330 Idem, ibidem, p. 178.

Sua colocação na rima, no poema em questão, reforça o ritmo e o metro, num sentido de fechamento centralizante: os cantos IV e V apresentam o mais intenso sentido de concentração, que figura nos metros, na rima, no objeto — o menino ainda não nado.

O metro e o ritmo marcados levam ao sentido (sentimento e emoção) por carregarem sentido (numa acepção de direcionamento não clarificado, pré-categórico). Embora físico na sonoridade, ele também é também abstração por parte do leitor, uma abstração extraída de entidades paralelas (as rimas, aliterações, os metros e suas relações), que aliviam a carga informacional sobre a limitada capacidade cognitiva e mnemônica do mesmo, e cuja ênfase pode ser percebida como aspectos da qualidade emocional que perpassa o poema<sup>331</sup>.

Assim, por exemplo, a referência verbais no canto V (judiar, torcer, crescer, pedir, cair, errar, quebrar, chorar) adquirem determinada carga emocional devido à estreita relação de sentido que sua forma no verso faz produzir no leitor, projetando sentido a partir de paralelismos e superposições, de procedimentos de conclusão sutis o bastante para serem automatizados, tornando-se, para usar novamente os termos de Luhmann, os estados não focados em uma diferenciação e também o fundo que perfaz a operação de se criar uma diferença (ou seja, tanto o outro lado de um procedimento decisório — algo é algo — quanto a operação de conclusão, quanto o fundo sobre o qual esse procedimento se faz). Enquanto as materialidades do poema são um sistema de primeiro grau (sem caráter de sentido), cujos sistemas distintos são tantas outras interações também de primeiro grau, as emoções são o fundo, a potência sobrando e sempre presente (e não apenas fundadora) do que nosso sentir (do corpo, mas também do que o transcende, e das emoções) filtra, cria e transforma, em primeiro e segundo graus simultaneamente.

— Não judie com o menino  
compadre.

— Não torça tanto o pepino,  
major.

---

331 TSUR, Reuven. Aspects of cognitive poetics. Op. Cit.



— Assim vai crescer mofino,  
sinhô!

— Pedimos pelo menino porque pedir é nosso destino.  
Pedimos pelo menino porque vamos acalentá-lo.  
Pedimos pelo menino porque já se ouve planger o sino  
do tombo que ele levar quando monte a cavalo.

— Vai cair do cavalo  
de cabeça no valo.  
Vai ter catapora  
amarelão e gálico  
vai errar o caminho  
vai quebrar o pescoço  
vai deitar-se no espinho  
fazer tanta besteira  
e dar tanto desgosto  
que nem a vida inteira  
dava para contar.  
E vai muito chorar.  
(A praga que te rogo  
para teu bem será.)

Às experiências físicas referidas, que são nossa porta primeira para o mundo e nós mesmos (outro acoplamento de segundo grau, de si sobre si), fica o fundo invisível sensível não mais só na sensibilidade, mas também no sentimento e na emoção. Quando o canto chega a seus quatro versos finais, com a rima sempre intensa na longa estrofe, o verso “E vai muito chorar” acaba portando uma força bastante intensa, devido à sua referência e a seu posicionamento, unindo o ponto de fechamento da forma métrica, no fim do verso, à rima encadeada, que reforça a forma (ou metapadrão formal no sistema psíquico), e à projeção ao choro como expressão plena de uma tristeza pelos incidentes profetizados — a dor e a vergonha pela queda do cavalo, a fraqueza da doença, novamente a vergonha da “tanta besteira” e do desgosto causado.

Os dois últimos versos do canto estão entre parênteses, e são novamen-

te o recurso comum na poesia de Drummond da continuação do canto após seu clímax, por mais alguns momentos, inserindo-se também como comentário que desfaz os efeitos praga profetizada: “para teu bem será”, um bem não explicitado, talvez um alívio, uma tentativa de fortalecer o futuro menino pela antecipação (agridoce, é verdade) de uma vida de poesia. Os parênteses nos versos podem ser lidos de modo similar a como Hércio Martins e Mário de Andrade já leram, não os contando metricamente, quase como um pensamento retirado<sup>332</sup>. Embora os exemplos que aponte sejam de sintagmas no interior dos versos “um sonilho (se tanto) de ruga”, em “Ciência”, e “e todo mundo anda — como eu — de luto.”, de “Fuga”<sup>333</sup>, o uso de marcadores de separação podem ter a finalidade de inserir um comentário que não conte tanto na feitura dos versos ao seu redor, que procure separá-lo ainda mais do contexto dos versos, como algo dito em surdina.

Os três cantos finais do poema voltam a expandir os versos, versando respectivamente sobre: a situação das usinas e fazendas da região de Itabira, aportando no menino, que crescerá doentio com o leite da vaca Belisa, “e os antepassados no cemitério / se rirão se rirão porque os mortos não choram”. O penúltimo canto apresenta a única estrofe em que o eu lírico é o menino, em uma autodescrição a partir dos elementos comuns à fazenda, porém tidos por subalternos à família dona das terras (“Os parentes que eu tenho não circulam em mim. / Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos / minha carne, dos palhaços, minha fome, das nuvens,”).

A última estrofe retorna ao cantos dos antepassados, exaltação do poeta de cem anos no futuro: “Pois carecia que uma de nós nos recusasse / para melhor servir-nos ...”. Novamente aqui ocorre um descenso, desta vez no vocabulário. Depois da grandiloquência dos versos semifinais, os dois últimos concluem que “é teu esse primeiro / e úmido beijo em nossa boca de barro e de sarro”. Final de sabor amargo para um poeta que tem sua personalidade pisada, de certo modo, por aqueles a quem projeta vida (“És nosso fim natural e somos teu adubo”). A evocação de um beijo de barro e de sarro (sedimentos que ficam no fundo de uma vasilha, fezes secas, sujeira nos dentes, matéria

---

332 MARTINS. Op. Cit., p. 95.

333 ANDRADE. Op. Cit., p. 24.

branca na língua de pessoas com certas doenças) propicia uma aproximação ao desgosto, emoção com grande descarga física, que em geral nos leva a recuar diante do objeto que o causa<sup>334</sup>.

Embora ansiado pelos mais velhos, o que eles podem ofertar primeiro ao filho ainda não nado é pouco mais que estrume, um beijo estragado pela decomposição do solo e pela memória selecionada pelo eu lírico. Memória que funciona seletivamente, mas também contingentemente, cujo ponto cego é a própria passagem a uma seleção passada — criando a partir do que passou e a partir do que não é lembrado. Do que foi evocado no poema, fica ao fim o gosto amargo e sujo do barro e do sarro. A memória trabalha como veículo emocional intenso ao evocar ações, sensações, sons, sentimentos; fornece a projeção de nossas experiências às experiências projetadas no texto<sup>335</sup>. O mau cheiro (como em “Resíduo”), a aparência degradada do barro, a crueza do sarro, nos faz entender o nível de desgosto (sentimento e sensação física de desgostar) do poeta sentir-se recebendo o beijo estragado de seus antepassados, aceitando-o inevitavelmente apesar do nojo, como adubo natural do poeta.

Todos elementos do poema/sistema, elencados e justapostos na leitura, se tornam pontos de referência para ressoar a fluidez pré-categórica de nossas emoções, que se expande sem deixar de sê-lo. Os ritmos e as mudanças entre eles, nos metros; a vergonha inferida nos episódios pessoais relatados; a metaperspectiva assinalada aos antepassados; o nojo do barro das origens, são elementos em cuja interrelação se infere o sistema poético. Essa inferência tênue, ou ainda, a referência a tal inferência, tende a ser selecionada e mantida em foco frente a outras seleções possíveis, gerando e ampliando um sentido para o qual não se tem definição estável. Exatamente tal instabilidade se torna sua estabilidade; sua indizibilidade se torna seu dito, seu ponto cego seu fundamento<sup>336</sup>. Mantendo-se longe de categorizações, usando-as para delas escapar, o poema (a poesia nele, nossa leitura de um e de outra) estrutura seus excessos em nossos excessos, em nossas indistinções, ajudando a produzir não

---

334 WALTON, Stuart. *Uma história das emoções*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 105.

335 KOHN, Liberty. Objects and literary emotions: memory and phenomena in cognitive poetics. *Neohelicon*, v. XXXV, n. 1, 2008, p. 130.

336 Ver sobre o fundamento e o sem-fundo em DELEUZE. *Diferença e repetição*. Op. Cit.

só o que o texto não é, mas também o que não somos<sup>337</sup> — como o barro sujo torna-se humus para a flor que virá.

---

337 ISER. *O ato da leitura*. Op. Cit., p. 62.

### 3.3 SEQUER A MIM MESMO, CONTUDO PRÓXIMO

Cabe aqui, como sumário desse estudo, um retorno à questão da distinção sistema/ambiente, e de um sistema de poesia como sistema emergente, condicionante e condicionado, a partir dos pontos cegos dos sistemas-elementos nela distintos. A inquirição de Drummond se faz tentando forçar o limite de operação do sistema poético. Esse sistema pode ser distinto e selecionado ao se ordenar os sistemas autopoieticos corpo, linguagem, comunicação (sistema social), ritmo e cognição como seus elementos. Pensando em sistemas não como coleção de objetos, mas como perspectivas ordenantes das quais uma relação entre sistema e ambiente é acessível<sup>338</sup>, observa-se a poesia como sistema emergente, reciprocamente condicionado por seus elementos e condicionando-os, como uma interrupção da complexidade dos sistemas (agora seus elementos) e um novo começo, na constituição de sua própria complexidade<sup>339</sup>. Ou seja, a poesia se forma tanto de seus elementos (subsistemas dela, se se quiser) quanto dos acoplamentos entre eles, quanto do que não foi possível acoplar entre eles — quanto, claro, dos sistemas no ambiente desse sistema emergente. Ao mesmo tempo que se forma, determina seus elementos e relações. Papel central nesse sistema é ocupado pelo ritmo, como processo de acoplamento entre sistemas, tornando vivo para a leitura descrições por vezes áridas demais do próprio sistema (voz lírica, por exemplo)

---

338 Idem, *ibidem*, p. 136

339 Idem, *ibidem*, p. 22-23.

sobre suas relações com outros sistemas e de si com seus elementos.

Houve críticas feitas a este tipo de diferenciação sistema/ambiente no campo dos estudos literários. Siegfried Schmidt propõe a introdução de atores no sistema literário, embora exemplifique essa entrada sob a forma de elites (grupos ou indivíduos que têm papel em decisões relevantes para o sistema) e ações, influenciando o público<sup>340</sup>. Embora válida como uma distinção que não exclui a princípio o elemento humano, este pode ser “decomposto” e inferido nos sistemas de comunicação (tanto no texto literário quanto na comunicação midiática acerca da literatura, que influi na formação de cânones e procedimentos de leitura) e no ambiente dos sistemas literários — o que assegura distinção tanto quanto influência, quanto ainda liberdade para se ater ou não a tais descrições.

Partindo do sistema de poesia, portanto, de uma voz que busca distinguir a si mesma, o eu drummondiano direciona-se então a dois destinatários (sistemas observados) além da voz lírica: o “outro” e si mesmo. São sistemas, um no ambiente da poesia, outro um elemento do próprio sistema poético. A busca de si mesmo em Drummond acaba por cindir a noção de individualidade; a busca pelo outro procura tanto por seres humanos quanto por distinções mais imponderáveis. Nos poemas até aqui abordados, o outro está no mundo onírico, nos segredos da Máquina do Mundo, no conhecimento que as pedras têm do Mundo (em outros poemas da obra, aparecem Deus, fantasmas, personagens históricos, o ser amado, a própria poesia metaforizada em flor, etc.).

O “outro” não é tido aqui como outra pessoa, necessariamente, mas quaisquer “seres” a que o eu drummondiano tenta chegar via escavação poética das distinções a partir do mundo (a Máquina do Mundo, por exemplo). É possível usar aqui as relações entre alter e ego, que perfazem a dimensão social de significado na teoria de Luhmann, e que também não dizem respeito necessariamente a seres humanos. “Os conceitos de ego e alter (alter ego) não representam papéis, pessoas ou sistemas, mas horizontes especiais que coleam e jungem referências significativas [*meaningful*]<sup>341</sup>. Como dimensão de

---

340 SCHMIDT, Siegfried J. A systems-oriented approach to literary studies. *Canadian review of comparative literature*, v. 24, n. 1, 1994, p. 123.

341 Idem, *ibidem*, p. 80-81.

sentido<sup>342</sup>, a dimensão social constituída pelos polos ego e alter possui um horizonte duplo, em que cada polo inclui seu lado de fora, contingentemente, ao desenvolver seus procedimentos: “a horizontalidade de ego e alter significa que uma exploração mais detalhada não terá fim”. Assim, em vez da totalidade, nos damos ao infinito da exploração, própria e alheia.

O trajeto para o outro, a que o eu busca se acoplar, se torna “pasto de poesia” por não ser alcançado, sendo sempre desejado, objeto do desejo real. Seja pelo medo (“fiquei com medo de ti / meu companheiro moreno”<sup>343</sup>), seja pela volúpia (“Pressentimos só as migalhas / desse banquete além das nuvens / contingentes de nossa carne. / E por isso a volúpia é triste / um minuto depois do êxtase.”<sup>344</sup>). Seja no “meio dia da escrita” de *A rosa do povo* ou no fim do trajeto, em *Corpo*, mantém-se o inalcançável como norte (e nele o outro), inscrito no escopo da poesia moderna, de comunicação de sua incomunicabilidade<sup>345</sup>. A saída desse paradoxo é buscada de toda maneira, porém seu fechamento autopoietico o torna “apenas” mais poesia, forma (como diferenciação formal) — que se projeta em suas referências à necessidade do outro, utilizando os “dispositivos não-linguísticos da linguagem”, sons, ritmos, metros, junto ao sentido e à expressão de sua emoção, em uma procura sempre aporética:

embora proceda no ritmo que imita da natureza, não se confunde com ela, almejando em vão o que virou um ideal inacessível. Mas no seu caminho de tentativas rumo a ele, junta o conceito discursivo à imagem sensível, sem ser propriamente conceito nem percepção sensível, mas concreta forma artística em cuja linguagem são inseparáveis conceito e imagem, pois nenhum deles se refere diretamente à realidade empírica, mas antes em si tecem a trama

---

342 Luhmann distingue três dimensões de sentido: dimensão factual, disjunção psíquica primária que aponta “isto” e “não aquilo” ou “o resto”; dimensão social, em que comunicações são feitas entre alter e ego; e dimensão temporal, constituída pela diferença entre antes e depois (ou posta como mudança), que se estende para passado e futuro — em que a extensão de tempo na qual uma mudança se torna irreversível é experienciada como presente.

343 “Medo”. ANDRADE. *Obra poética completa*. Op. Cit., p. 124.

344 “O minuto depois”. Idem, *ibidem*, p. 1234.

345 LUHMANN. Notes on the Project Poetry and Social Theory. Op. Cit., p. 17. ver também FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*. Op. Cit.

enigmática que faz de meras palavras um poema (...) <sup>346</sup>.

Esse esforço de chegar ao outro sem sair de si tem um de seus momentos mais reconhecidos e celebrados em “O elefante”, de *A rosa do povo* <sup>347</sup>. Nele, o elefante fabricado pelo eu sai às ruas “a procura de amigos”, mas não encontra

alma que se disponha  
a recolher em si  
desse corpo sensível  
a fugitiva imagem,  
o passo desastrado  
mas faminto e tocante.

Retornando tarde da noite, o elefante se desfaz em pó, sem ter encontrado “o de que carecia / o de que carecemos, / eu e meu elefante, / em que amo disfarçar-me”. À exaustão da pesquisa em busca de alma que o acolhesse, segue-se o último verso, variação da esperança mínima sob forma de repetição: “Amanhã recomeço”. A busca pelo outro leva à inferência de um desenho do eu, como seu horizonte: ansioso pela entrega fraternal, ciente de que os homens só se desarmam à “pálpebra fechada”. A incomunicação do desejo (aqui comunicada) leva à repetição da busca. O que é infrutífero para o desejo é ali-cerce para a poesia: “[e]screver um poema”, segundo Alcides Villaça, “é fabricar um elefante”.

O descompasso entre a necessidade natural e o engenhado produto que pretende encarná-la torna-se em si mesmo, o conteúdo possível, dentro do qual a mais alta afirmação lírica encontra o seu mais forte obstáculo: a incomunicabilidade. (...) A carência real, submetida ao signo para poder avançar até o símbolo e seu poder de comoção, revela antes a matéria que honestamente se confessa tosca, por força do critério mais alto, que é o da verdade do espírito, o

346 ARRIGUCCI. *Coração partido*. Op. Cit., p. 127-128.

347 Idem, *ibidem*, p. 165-168.



Na incomunicabilidade mostra-se assim novamente a necessidade de relação entre sistemas psíquicos, sociais e físicos, e ao mesmo tempo seu desacoplamento (fechamento) operativo. Na poesia, é possível trazer à tona os pontos cegos do sistemas psíquico, do social e do comunicacional: “o que analisamos como poesia moderna usa a linguagem de tal modo que se torna claro que ela (linguagem) não serve para descrever algo, ou pelo menos não exclusivamente”<sup>349</sup>. Daí sua função social (comunicacional) poder ser também o paradoxo (produtor) de comunicar o incomunicável, os pontos cegos de cada sistema ou observação.

Por isto também a projeção desta em sistemas cuja distinção se faz por uma inferência de categorização demorada, ou por ausência de categorizações: o espiritual, outros sistemas psíquicos, as emoções próprias e alheias — por serem eles os mais elusivos, não contendo caracteres palpáveis, mas indicações aparentes nos sistemas comunicacional e físico, presentificadas e vivificadas na leitura.

A escavação do eu (como em “Especulações em torno da palavra homem”, “Estrambote melancólico”, etc) prima pelo processo do estudo (diferenciação) de suas próprias facetas, elaborando em si mesmo distinção sobre distinção significativa, por vezes fazendo dessa distinção um elemento que constituirá as bordas desse eu e dessa voz poética (como o elemento *gauche* ao longo de toda a poesia), autopoieticamente; por outras distinguindo-se de sua própria voz, de seus próprios desejos, de suas próprias percepções, como nos casos de “A máquina do mundo (“e como se outro ser, não mais aquele / habitante de mim há tantos anos, // passasse a comandar minha vontade”), “Confissão” (“Não amei sequer a mim mesmo, contudo próximo”), e “Aparição”<sup>350</sup>, em que dissocia sua alma e ações do ser que pensa e percebe (Sais pelo terraço / em voo certo pelas l1 da noite / e tuas longas pernas vão pousar / nos azulejos da praça, hastes brotando, / pungentes, do céu. // (...) // Ao ama-

---

348 VILLAÇA. *Passos de Drummond*. Op. Cit., p. 69-70.

349 LUHMANN. *Notes on the Project Poetry and Social Theory*. Op. Cit., p. 17-18.

350 ANDRADE. *Obra poética completa*. Op. Cit., p. 1198.

nhecer, / recolho as setenta infidelidades de tua imagem.”).

Porém, é na entrega do que distingue em si mesmo e fora de si, dádiva de si ao mundo, que Drummond propicia que essa oferta seja recebida, ainda que sub-repticiamente, na partilha da dor — ainda que a partilha se dê menos no que oferta e mais na própria oferta e no gesto de ofertar, ainda que esteja calada e só adquira voz, vida e cumpra seu intento na presentificação que a dermos. De um mundo que não consegue alcançar, uma totalidade que não cabe em seu canto, para uma forma descentrada que tenta construir e se mostra sempre inacabada, à escavação de si até um nada cujas bordas toca e que se desfaz na passagem ao outro, o “arco” de Drummond consegue fazer ecoar em nós uma expansão da vida, expandindo a nós mesmos, contudo próximos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---



Que proveito houve em considerar os procedimentos de repetição na poesia de Drummond por certo viés da teoria dos sistemas, em especial a de Luhmann, e que proveito pode haver para o estudo da literatura?

Começamos pelo segundo. Dar ênfase ao caráter de diferenciação entre sistema e ambiente possibilita ampliar a descritividade dos fenômenos literários, bem como a conexão entre estes. Essa descritividade tem a vantagem de ser uma redução operacional que não cai em um reducionismo, pois não pretende inserir a totalidade das operações do mundo (ou o próprio) em suas descrições, mas antes ser capaz de conter as descrições de seus objetos de estudo e, até certo grau, de si mesma, autopoieticamente. A insistência nas distinções (diferenças) entre cada item elencado leva à relevância do observador e das escolhas que este faz como quebra de simetria, para cada distinção, o que escolhe para enfocar, o que escolhe deixar de lado (se conseguir ter consciência do que relega), o que relegar ao excesso de referência do sentido. De certo modo, vai de encontro ao que Siegfried J. Schmidt defende para o que chama Estudos Empíricos da Literatura: encontrar observações de segunda ordem (isto é, que incluam na observação o observador), adicionando no entanto a finalidade de detectar a contingência específica de seus problemas e atividades de solução de problemas<sup>351</sup>, o que escapa ao caráter de descritividade da teoria de Luhmann, embora seja uma seleção auspiciosa.

Outra aplicação positiva da teoria dos sistemas para o estudo da literatura está em sintetizar procedimentos paralelos nas ciências para um uso descritivo, teórico, aplicável a vários campos bem como à interface entre eles. A redução sistema/ambiente e os procedimentos teóricos que ela implica (diferença, elementos, observador, sentido, seleções, tempo, complexidade, contingência, autopoiese, etc.) serve assim não apenas ao que se enfoca mas também à conexão deste com sistemas que o complementam, sustentam ou a ele se opõe (em seu ambiente, portanto), distinguindo sem separar. Ajuda-se assim a manter os ambientes em vista como algo essencial para qualquer sistema que se enfoca. E a prover ferramentas para descrever adequadamente

---

351 SCHMIDT, Siegfried J. Interpretation: the story does have an ending. *Poetics today*, v. 21, n. 4, 2000, p. 626.

nossas descrições das descrições da modernidade, seja nas relações do sistema Literatura (ou de um sistema-elemento do sistema Literatura) com sistemas sociais (política, economia, educação, etc.) quanto psíquicos (ex., fruição) ou sociais metapsíquicos (ex., estudos cognitivos), sem fazer dessa redução um convite a um reducionismo: por um lado, implicá-la significa implicar toda uma gama de conceitos como contingência, tempo, observador, autopoiese, fechamento operacional, acoplamento estrutural, não menos importantes; por outro lado, essa redução é sempre exercida por um observador, e cada determinação feita refaz tal diferença-guia.

Implica-se aqui uma conversa com a noção de pós-modernidade. Para Luhmann, essa noção é semântica em vez de estrutural. Ainda contamos com sistemas econômico, legal, familiar, científico, embora cada vez mais diferenciados e complexificados. Em vez de operar no nível da realidade, a discussão sobre a sociedade moderna opera em nível semântico. Essa discussão traz referências ao próprio sistema, descrições de descrições, mas pouco esforço de levar em consideração a realidade, sempre fluida. Se preferíssemos nos concentrar na realidade, veríamos pouca ou nenhuma ruptura entre uma sociedade moderna e uma pós-moderna<sup>352</sup>.

Para Luhmann, a mudança drástica que ainda caracteriza a sociedade moderna foi (e ainda está em desenvolvimento) a mudança de uma sociedade estratificada para uma sociedade funcional. Embora partilhe de algumas noções pós-modernas — a impossibilidade de metanarrativas que descrevam uma unidade ontológica do sistema social, a perda da força unificadora da tradição, certa preferência pela inconsistência — a teoria dos sistemas de Luhmann entende ainda ser possível encontrar descrições para a modernidade, porém rendendo-se a uma contingência absoluta. A manutenção das tentativas de descrever o estado (sempre mutante) das configurações sociais simultaneamente à rendição a uma grande (ou total) contingência é o traço distintivo da superteoria de Luhmann: uma tentativa teórica, e nada além disso. Autopoieticamente (e auto-ironicamente, segundo Moeller), o que uma superteoria diz é relevante apenas teoricamente, apenas dentro de seus pró-

---

352 LUHMANN, Niklas. Why does society describe itself as postmodern? *Cultural Critique*, n. 30, The Politics of Systems and Environments, Part I, 1995, p. 171.

prios confins. Assim, suas afirmações são ao mesmo tempo completamente presunçosas e modestas: dizem ultrapassar a filosofia e a religião em relação à autoinclusão e validade universais, mas afirma que isto só é possível ao custo da aceitação da contingência total. Após dizer tudo o que te a dizer, uma super-teoria torna-se desnecessária<sup>353</sup>.

O custo da aceitação de tornar-se contingente e desnecessária é o custo de saber de sua limitação, por ser teoria, e da limitação de sua aplicabilidade — uma delas, a aplicação às descrições do mundo. Assim, a *ação* no mundo é o ambiente de uma teoria, e limita a ação da teoria sobre si mesma (mesmo de uma teoria da ação) e sobre o mundo (realidade), pois é a única contribuição que uma teoria pode dar: mais teoria. Fortuitamente, cada afirmação de uma teoria pode ser deixada de lado em troca da vida. Essa característica também é partilhada com a poesia de Drummond, em cujas descrições aparece a consciência dos limites do poético para fazer chegar ao outro o próprio estado poético e estabelecer uma ponte fraterna desejada, faltando-lhe no entanto sempre um tanto de ação nesse sentido, não por incapacidade, mas pela poesia agir no limite da capacidade da poesia, por não conseguir ir mais além.

Em relação à poesia de Drummond, a teoria dos sistemas possibilita, além da descrição da consciência da limitação de sua tentativa poética e do quanto ela é produtiva, concentrar os esforços descritivos sobre os processos de autoprodução e de isomorfismo (respectivamente, de formas que voltam sobre si mesmas e da tentativa de paridade nos processos entre sistemas que se acoplam). Ambos os processos são processos de repetição, um de si para si, outro entre campos e sistemas distintos. A abstração necessária tem como recompensa compreender como determinados processos normalmente não vistos como sendo repetição têm afinal um caráter repetitivo, que escapa do movimento circular e automático (“e mais e mais e mais”) para uma repetição como criação de diferença — criada por sua vez pela diferença — e assim voltar-se para esse movimento em torvelinho, a que Teles se refere, não mais em um único estrato, mas no entrelaçamento de todas as camadas passíveis de distinção. Daí *o movimento* ser a unidade essencial da poesia de Drummond.

---

353 MOELLER. Op. Cit., p. 200-201.

Não unidade mínima, mas o processo que dá unificação ao sistema, que faz com que, para um observador, um elemento ecoe em outro e possibilite um mínimo sentido (direção).

Outra relação, na qual o período anterior se embasa, diz respeito ao papel fundacional do paradoxo não só para a poesia de Drummond, mas para as descrições possíveis para os sistemas na modernidade. Segundo Luhmann, se alguém tenta observar ambos os os lados da distinção que usa, ao mesmo tempo, vê um paradoxo — isto é, uma entidade sem valor conectivo. O diferente é o mesmo, o mesmo é o diferente. Isto significa que todo conhecimento e toda ação tem de ser fundada em paradoxos e não em princípios; na unidade [unity] autorreferencial do positivo e do negativo — isto é, tem de ser fundada em um mundo ontologicamente inqualificável. Se por outro lado se parte o mundo em duas partes, uma marcada e outra não marcada, para se poder observar algo, sua unidade se torna inobservável. O paradoxo é assim, segundo o autor, o indicador visível da invisibilidade.<sup>354</sup> Mantendo-se este horizonte, em Drummond, a escavação poética nos pontos paradoxais permite, não esclarecer uma incoerência ou uma ambivalência, mas sim *desdobrar* o paradoxo, criar a partir das convivências irreconciliáveis, dado que toda escavação, esclarecimento e diferenciação não desfará o ponto paradoxal sobre que se inicia. Por isso suas tentativas de escavação e diferenciação (e de retorno a essas tentativas) não chegam ao chão fundador, seguro, mas criam poesia — a orquídea referida em “Áporo” — exatamente ao ir na direção contrária à luz onde a flor (da poesia, nesse caso) é reconhecida.

Assim como a metáfora da comunicação como transmissão, a noção de um fundamento implica ontologia demais. Sugere que o emissor desiste de algo que o receptor então adquire<sup>355</sup>. De si, o poeta não se entrega, embora tente. Sua seleção comunicativa, tentativa, elabora com a linguagem um meio que “cative a consciência” e organiza um processo onde o leitor lida com suas escolhas frente às escolhas textuais. O fato de Luhmann considerar a lingua-

---

354 LUHMANN, Niklas. Deconstruction as second-order observing. *New literary history*, v. 24, n. 4, Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change, 1993, p. 769-770.

355 LUHMANN. *Social systems*. Op. Cit., p. 139.



gem primeiramente como código em vez de sistema não implica que não podemos assim considerá-la, bastando tomá-la como distinção baseada em uma seleção, em um contato imediato com (e imediatamente distinta de) outros sistemas com que se acople e de um ambiente em que interfere e do qual dependa. Ainda aqui a diferença-guia é possível, também com base paradoxal — possível porque os sistemas comunicantes não penetram um no outro. Sua sustentação, seu fundamento, não vem da unidade, mas das diferenças presentes entre sistemas e no próprio sistema.

Além disso, pensar em termos de diferença sistema/ambiente permite trazer e manter no horizonte de investigação as emoções e sua importância para o poeta, bem como para a leitura de sua poesia. O papel das emoções e sentimentos na produção contínua de um sistema — fundacionalmente emocional no caso da poesia drummondiana, é claro, faz pensar o quanto as emoções são em geral cortadas das descrições que envolvem raciocínio: são sistemas bastante distintos da racionalidade, funcionando no ambiente dela, mas essenciais para o racional, não só para sua criação, mas em cada deslocamento de sentido deste. Longe de serem um efeito colateral de um texto, estão também como seu ambiente<sup>356</sup>. Qualquer texto depende extremamente das emoções em jogo no leitor e no autor, que as projetam nas personagens, por exemplo, criando o que estudos da cognição na literatura chamam de “teoria da mente”: a atribuição de estados mentais a seres humanos, nossa habilidade de explicar o comportamento das pessoas em termos de seus pensamentos<sup>357</sup>. Essa concentração nas emoções e em uma “teoria da mente” como atribuição de sentido a sistemas humanos pode ser pensada como tautológica, mas se embasa em uma consideração afim à teoria de Luhmann: de que as distinções feitas para sistemas e ambientes são extremamente improváveis, que sua existência não é assegurada, e que a qualquer momento podem ser desfeitas com facilidade<sup>358</sup>. Interessa a Luhmann uma teoria com capacidade descritiva para “quebrar a ilusão de normalidade, desconsiderar a experiência e o hábito”;

---

356 STOCKWELL. Op. Cit., p. 172.

357 ZUNSHINE, Lisa. *Why we read fiction: theory of mind and the novel*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006, p. 6.

358 LUHMANN. *A improbabilidade da comunicação*. Op. Cit.

busca assim “explicar o normal como improvável”<sup>359</sup>. Os estudos da teoria da mente, por sua vez, foram iniciados após as conclusões sobre a dificuldade/impossibilidade que portadores de autismo e certas síndromes têm de atribuir estados mentais a pessoas alheias a seu convívio diário, pelo menos nos primeiros contatos<sup>360</sup>. Nossa capacidade para tanto, embora normal, pode ser tida como bastante improvável e pode ser desfeita facilmente, por acidente ou desenvolvimento do próprio sistema cerebral. A comunicação pode se romper, e realmente o faz a qualquer momento, devido às menores interrupções. Daí o papel das emoções como “sistemas imunológicos” capazes de preservar a existência improvável e real dos sistemas psíquicos.

Drummond, irmão mais novo do século XX, século de homens partidos em tentativas de definições límpidas e normalmente binárias, parte desses opostos para oferecer caminhos de seleção e gradação contínua, tentando mostrar o que pode estar na linha divisória entre distinções: o olhar de quem vê, exceções, um coração e uma fragilidade essenciais, não tocadas como o horizonte, mas buscando a partilha sempre. Retorna a si para dar mais, buscar mais o que entregar, para não deixar na sombra pedaços que, se esquecidos, envenenam. Traz à luz sua escuridão, seu medo e sua fragilidade e não os desfaz, mas pergunta pelos nosso medo, nossa fragilidade, para que nos repitamos uns nos outros, nos ampliemos e possamos mais ser, não ser.

---

359 LUHMANN. *Social systems*. Op. Cit., p. 114.

360 ZUNSHINE. Op. Cit.

## BIBLIOGRAFIA

---

- ADLER, Hans. Adjusting the frame: comments on cognitivism and literature. *Poetics today*, Tel Aviv, v. 23, n. 2, p. 197-220, 2002.
- ADORNO, Theodor. Conferência sobre lírica e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 201-214.
- AGUILERA, Maria Veronica. *Carlos Drummond de Andrade: a poética do cotidiano*. São Paulo: Expressão e Cultura, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Auto-retrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro: Record, 1989. Seleção de Fernando Py.
- \_\_\_\_\_. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Obra poética completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Uma pedra no meio do caminho*: biografia de um poema. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.
- ANDREAS, Holger. Semantic Holism in Scientific Language. *Philosophy Of Science*, Chicago, v. 77, n. 4, p.524-543, out. 2010.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte & percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- \_\_\_\_\_. Gestalten and computers. *Gestalt theory*, Düsseldorf, v 21, n. 3, nov, 1999. Disponível em: <<http://gestalttheory.net/archive/arncomp.html>>. Acesso em 13 dez. 2010.

- AYOB, Gloria. The aspect-perception passages: a critical investigation of Köhler's isomorphism principle. *Philosophical Investigations*, Hoboken, v. 32, n. 3, p.264-280, 2009.
- BASTOS FILHO, Jenner Barretto. Os problemas epistemológicos da realidade, da compreensibilidade e da causalidade na teoria quântica. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, São Paulo, v. 25, n. 2, p.125-147, jun. 2003.
- BATESON, Gregory. *Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution and epistemology*. Northvale: Jason Aronson Inc., 1972.
- BATESON, Gregory. *Steps to an ecology of mind*. Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution and epistemology. Northvale: Jason Aronson Inc, 1972.
- BENMASOUR, Maryan. O inconsciente se lê e se escreve como um poema: condições poéticas do inconsciente psíquico. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 10, n. 3, p.463-469, set./dez. 2005.
- BERTALANFFY, Ludwig von. The Mind-Body Problem: A New View . *Psychosomatic medicine*, Stanford, v. XXVI, n. 1, p. 29-45, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Teoria geral dos sistemas*. Petrópolis: Vozes, 1973. Tradução de Francisco M. Guimarães.
- BONO, James J. Making Knowledge — history, literature and the poetics of science. *Isis*, Ontario, v. 101, n. 3, p. 555-559, 2010.
- BOSI, Alfredo. *Ser e tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. “A máquina do mundo” entre o símbolo e a alegoria. In: \_\_\_\_\_. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.
- \_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOURDIEU, P. Sistemas de ensino e sistemas de pensamento. In: \_\_\_\_\_. *a economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003. Tradução de Sergio Miceli.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BRIGANDT, Ingo; LOVE, Alan. Reductionism in Biology. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/reduction-biology/>>. Acesso em: 25 jan. 2011.

- BRIGSS, J.; PEAT, F. D. *Espejo y reflejo: del caos al orden* — Guía ilustrada de la teoría de caos y la ciencia de la totalidad. Barcelona: gedisa, 1994.
- BROCKLESBY, John. Reconnecting biology, social relations and epistemology: a systemic appreciation of autopoietic theory. *International Journal Of General Systems*, Londres, v. 33, n. 6, p.655-671, dez. 2004.
- BRODU, Nicolas. A Synthesis and a Practical Approach to Complex Systems . *Complexity*, Malden, v. 15, n. 1, p. 36-60, Setembro/Outubro de 2009.
- BROOKS, David G. Ambiguity, the Literary, and Close Reading. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* v. 14 no 4, 2010.
- BRUHN, Mark J. Shelley's theory of mind: from Radical Empiricism to cognitive romanticism. *Poetics today*, Tel Aviv, v. 30, n. 3, outubro de 2009.
- BURTT, Edwin Arthur. *As bases metafísicas da ciência moderna*. Brasília: UNB, 1991. Tradução de José Viegas Filho e Orlando Araújo Henriques.
- CAMILO, Vagner. The socio-lyrical cartography of Sentimento do Mundo. *Portuguese Studies*, Londres, v. 19, n. , p.154-162, 2003.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CANADIAN REVIEW OF COMPARATIVE LITERATURE: Revue Canadienne de Littérature Comparée. Edmonton: University Of Alberta, v. 24, n. 1, 1997.
- CANÇADO, José Maria. *Memórias videntes do Brasil: a obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1977.
- CARDOSO, Hélio Rebello. Acontecimento e história: pensamento de Deleuze e Problemas epistemológicos das ciência humanas. *Trans/form/ação*, São Paulo, v. 28, n. 2, p.105-116, 2005.
- CAROPRESO, Fátima; SIMANKE, Richard Theisen. Compulsão à repetição: um retorno às origens da metapsicologia freudiana. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p.207-224, jul./dez. 2006.
- CARTWRIGHT, John. Science and literature: towards a conceptual framework. *Science & education*, Nova Iorque, v. 16, p. 115-139, 2007.
- CHILTON, Paul. *Orwellian language and the media*. Londres: Pluto Press, 1988.

- CHU, Dominique; STRAND, Roger & FJELLAND, Ragnar. Theories of complexity. In: *Complexity*, vol. 8, n° 3, p. 19-30, 2003.
- CORREA, Marlene de Castro. *Drummond, a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970.
- CRAMER, Florian. *On literature and systems theory*. Disponível em: <[http://cramer.pleintekst.nl:70/all/literature\\_and\\_systems\\_theory/literature\\_and\\_system\\_theory.pdf](http://cramer.pleintekst.nl:70/all/literature_and_systems_theory/literature_and_system_theory.pdf)>. Acesso em: 06 jun. 2011.
- DALL'ALBA, Eduardo. *Noite e música na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Porto Alegre: AGE, 2003.
- DAMASIO, Antonio. *O misterio da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Cia das Letras, 2000. Tradução de Laura Teixeira Motta.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- DEVISCH, Ignaas. The disclosure of a metaphysical horizon, or how to escape dialectics . *South African Journal of Philosophy*, Londres, v. 29, n. 1, 2010. Acesso em: <http://www.ajol.info/index.php/sajpem/article/viewFile/54451/42969>, em 30/06/2012.
- DILLEY, Frank B. A finite God considered. *International journal for philosophy of religion*, v. 47, p. 29-41, 2000.
- DORST, Aletta Gesina. *Metaphor in fiction: language, thought and communication*. 2011. 395 f. Dissertação (Doutorado) - Universiteit Amsterdam, Oisterwijk, 2011.
- DROR, Otniel E. A reflection on feelings and the history of science. *Isis*, Ontario v. 100, P. 848-851, 2009.
- DUDLEY, Fred A. The impact of science of Literature. *Science*, v. 115, p. 412-415, 18 de Abril de 1952.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. Giros em falso no debate da teoria. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p.54-69, jan./jun. 2008.
- EIRADO, André do; PASSOS, Eduardo. A noção de autonomia e a dimensão

- do virtual. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 9, n. 1, p.77-85, 2004.
- ELLIS, A., ABRAMS Mike & ABRAMS, Lidia. *Personality theories, critical perspective*. Thousand Oaks: Sage, 2009.
- ENGELMANN, Arno. A psicologia da *Gestalt* e a ciência empírica contemporânea. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, v. 18, n. 1, p.1-16, jan./abr. 2002.
- ENGELMANN, Arno. Da Conceituação de Estado Subjetivo até a Proposição dos Escalões de Percepto. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p.393-495, 2002.
- ENSSLIN, Astrid. Reconstructing the deconstructed – hypertext and literary education. *Language and Literature*. Londres, v. 13, n. 4, 2004, p. 307-333.
- EVERITT, Nicholas. Substance dualism and disembodied experience. *Faith and philosophy*, Wilmore, v. 17, n. 3, p. 331-347, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Tradução: Salma Tannus Muchail.
- FRANKE, William. Apophasis and the turn of philosophy to religion: From Neoplatonic negative theology to postmodern negation of theology . *International Journal for Philosophy of Religion*, Nova Iorque, v. 60, p. 61-76, Novembro de 2006.
- FRANKE, William. Apophasis and the turn of philosophy to religion: from neoplatonic negative theology to postmodern negation of theology. *International Journal For Philosophy Of Religion*, Nova Iorque, v. 60, n. 1-3, p.61-76, dez. 2006.
- FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FULLMER, J. Z. Contemporary science and the poets . *Science*, v. 119, 18 de Junho de 1954.
- FULTON, Alice. Fractal poetics: adaptation and complexity. *Interdisciplinary Science Reviews*, Sidney, v. 30, n. 4, p.323-330, 2005.
- GALVÃO, Cecília. Ciência na literatura e literatura na ciência. *Interacções*, Lisboa, n. 3, p.32-51, 2006.
- GARCIA-PAGE, Mario. Un fenómeno de repetición textual: el estribillo em Emilio Prados. *ELUA*, v. 17, p. 305-328, 2003.
- GENUNG, Michael. Yeats's "Sailing to Byzantium — the "Esoteric" four-

- stanza structure. *Orbis litterarum*, v. 65, n. 1, p. 22-56, 2010.
- GLEDSON, John. *Poética e poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Influências e impasses, Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GLEICK, James. *Caos: a criação de uma nova ciência*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- GREGORI, Flavio. Introduction: Pope on the margins and in the center. *Studies in the literary imagination*, v. 38, n. 1, p. I-xliv, 2005.
- GRZYBOWSKI, Carlos Tadeu. Por uma teoria integradora para a compreensão da realidade. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 15, n. 2, p.373-379, abr./jun. 2010.
- GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira. Pedro Nava, leitor de Drummond: a memória, os retratos, a leitura. In: *Em tese*, vol. 4, p. 31-38, dez. 2000.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Rhythm and meaning. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, Ludwig. *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1999. p. 170-182.
- HACQUARD, Georges. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Lisboa: ASA, 1996.
- HO, Chien-hsing. Saying the unsayable. *Phylosophy East & West*, v. 56, n. 3, p. 409-427, julho 2006.
- HOFSTADTER, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes*. Brasília: UNB, 2001.
- HOLDEN, Constance. Subjecting Belief to the Scientific Method. *Science*, Nova Iorque, v. 284, n. 5418, p. 1257-1259, 21 de Maio de 1999.
- HOOPER, Carl. Koan Zen and Wittgenstein's only correct method in Philosophy. *Asian Philosophy*, Abingdon, v. 17, n. 3, p. 283-292, Novembro de 2007.
- IBSCH, Elrud. Systems theory and the concept of communication in literary studies. *Canadian review of comparative literature/Revue Canadienne de littérature comparée*, v. 24, n.1, p. 115-118, 1997.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: COSTA LIMA, Luiz, et



- al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979, p. 83-132 .
- \_\_\_\_\_. Fictionalizing: the anthropological dimension of literary fictions. *New Literary history*, Baltimore, v. 21, n. 4, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O ato de leitura*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. Do I write for an audience? *PMLA*, Nova Iorque, v. 115, n. 3, p. 310-314, 2000.
- \_\_\_\_\_. *How to do theory*. Malden: Blackwell, p. 2006.
- JOHNSON, Mark. Imagination, and Literature. Disponível em <http://www.ualberta.ca/~dmiall/reading/BODYMIND.htm>, em 31/07/2011.
- JONES, Cameron I. Self reference and communication of meaning. Disponível em: <<http://www.drcameronjones.com/pdf/selfreference.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2011.
- KAUFFMAN, Stuart. Beyond reductionism: reinventing the sacred. *Zygon*, Chicago, v. 42, n. 4, p. 903-914, Dezembro de 2007.
- KERTESZ, Andras; RAKOSI, Csilla Rakosi. Cyclic vs. circular argumentation in the Conceptual Metaphor Theory, *Cognitive Linguistics*, v. 20, n. 4, 2009.
- KESTLER, I. M.. Johann Wolfgang von Goethe. *História, Ciências, Saúde, Mangueiros*, v. 13, n. , p.39-54, 2006. Suplemento.
- KLEMM, David E.; KLINK, William H. Consciousness and quantum mechanics: opting from alternatives. *Zygon*, v. 43, n. 2, p. 307-326, junho de 2008.
- KLIN, Stephen Jay. The powers and limitations of reductionism and synoptism. *Bulletin of science technology society*, v. 16, n. 3, p. 129-142, 1996.
- KOFFKA, Kurt. *Princípios de psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cultrix, 1989. Tradução de Álvaro Cabral.
- KÖHLER, Wolfgang. *Psicologia*. Rio de Janeiro: Ática, 1978. Tradução de José Severo de C. Pereira.
- KOHN, Liberty. Objects and literary emotion: memory and phenomena in cognitive poetics. *Neohelicon*, Nova Iorque, v. XXXV, n. 1, 121-133 , 2008.
- KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LAKOFF, George. The contemporary theory of metaphor. In: ORTONY, An-

- drew. *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 203-251.
- LASZLO, Pierre. Emotions and cognition. *Interdisciplinary Science Reivews*, Londres, v. 30, n. 4, p.341-348, 2005.
- LEAL, Maria Rita Mendes. Misterioso salto ou mente incorporada? *Revista portuguesa de psicossomática*, Porto, v. 1, n. 1, p. 43-52, 1999.
- LEEDER, Karen. The poetry of science and the science of poetry: german poetry in the laboratory of the twentieth century. *German life and letters*, Hoboken, v. 60, n. 3, p. 412-429, julho de 2007.
- LEEUEWEN, Cees Van; STINS, John. Perceivable information or: The happy marriage between ecological psychology and Gestalt. *Philosophical Psychology*, San Diego, v. 7, n. 2, p.267-285, 1994.
- LEHAR, Steven. Gestalt isomorphism and the primacy of subjective conscious experience: A Gestalt Bubble model. *Behavioral And Brain Sciences*, Cambridge, v. 26, n. , p.375-444, 2003.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Ensaios de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- LIMA, Maria Lúcia Ribeiro. *Poesia e ciência: cosmologias em A máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos. 2008. 89 fls. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) — Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- LONG, Eugene Thomas. Quest for transcendence. *International Journal for Philosophy of Religion*, Nova Iorque, v. 45, p. 51-65, 1999.
- LUCAS, John. Minds, machines and Gödel. *Philosophy*, v. XXXVI, p. 112-127, 1961. Disponível em <http://users.ox.ac.uk/~jrlucas/mmg.html>.
- \_\_\_\_\_. The Gödelian Argument: Turn Over the Page. Disponível em <http://users.ox.ac.uk/~jrlucas/Godel/turn.html>. 14/10/2010.
- LUCHINS, A. S.; LUCHINS, E. H.. Isomorphism in gestalt theory: comparison of wertheimer's and Kohler's concepts. *Gestalt Theory: An International Multidisciplinary Journal*, Viena, v. 21, n. 3, p.208-234, 1999. Disponível em: <<http://evans-experientialism.freewebspace.com/luchins04.htm>>. Acesso em: 06 jun. 2011.

- LUHMANN, Niklas. Insistence on systems theory: perspectives from Germany - an essay. *Cardozo Law Review*, Chapel Hill, v. 61, n. 4, p. 987-998, 1983.
- . Operational closure and structural coupling: the differentiation of the legal system. *Cardozo Law Review*, Nova Iorque, v. 13, n. , p.1419-1441, 1992.
- . The Paradox of Observing Systems . *Cultural Critique*, n. 31 (*The Politics of Systems and Environments*, Part II). Minnessota, p. 37-55, 1995.
- . *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- . Notes on the project 'Poetry and social theory'. *Theory, culture and society*. Londres, v. 18, n. 1, 2001, p. 15-27.
- . *art as a social system*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- LUHMANN, Niklas. Why Does Society Describe Itself as Postmodern? *Cultural Critique*, Chicago, n. 30, *The Politics of Systems and Environments*, Part I , p. 171-186, 1995.
- LUIZI, Pier Luigi. Autopoiesis: a review and a reappraisal. *Naturwissenschaften*, Berlim, v. 90, n. 2, p.49-59, 2003.
- MALARD, Leticia. *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- MANDELBROT, Benoit. How long is the coast of Britain. Statistical self-similarity and fractional dimension. *Science*, v. 156, 5 de maio de 1967, p. 636-638.
- . *The fractal geometry of nature*. New York: Freeman and Company, 1983.
- MANO, Carla da Silveira. *A tradição da negatividade na moderna lírica brasileira*. 2006. 271 fls. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) — Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- MAR, Raymond A.; OATLEY, Keith; DJIKIC, Maja; MULLIN, Justin. Emotion and narrative fiction: Interactive influences before, during, and after reading. *Cognition & Emotion*, v. 25, n. 5, p. 818-833, Agosto de 2011.
- MARTINS, Hécio. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- MATTE, Ana Cristina Fricke. Existe fala neutra para a poesia? *DELTA*, São Paulo, vol.24 no.2, 2008. Disponível em

- <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-44502008000200001>, em 14/11/2011.
- MATURANA R., Humberto . *Cognição, ciência e vida cotidiana* . Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento*. São Paulo: Psy II, 1995.
- MAYNARD, Kent. The poetic turn of culture, or the “Resistances of structure”. *Anthropology and Humanism*, v. 33, n. 1/2, p. 66-84 , 2008.
- MAZUR, Barry. When is one thing equal to some other thing? Disponível em [http://www.math.harvard.edu/~mazur/preprints/when\\_is\\_one.pdf](http://www.math.harvard.edu/~mazur/preprints/when_is_one.pdf). 22/01/2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins fontes, 1999.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- METZGER, Wolfgang. Certain Implications in the Concept of Gestalt. *American Journal of Psychology*, Champaign, v. 40, n. , p.162-166, 1928. Disponível em: <<http://gestalttheory.net/archive/metzgestalt.html>>. Acesso em: 02 fev. 2011.
- MIALL, David. S. Emotion and the self: the context of remembering. *British Journal of Psychology*, v. 77, p. 389-397, 1986. Disponível em <http://www.ualberta.ca/~dmiall/reading/index.htm>, em 01/08/2011.
- \_\_\_\_; KUIKEN, Don. The form of reading: Empirical studies of literariness . *Poetics*, Nova Iorque, v. 25, p. 327-341 , 1998.
- MICKÛNAS, Algis. The context of Niklas Luhmann’s theory . *Sociologija. Mintis ir veiksmas*, v. 1, 2003, p. 23-30.
- MORAES, Marcelo Jacques de. As Flores do Mal e o fracasso do poema. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p.141-151, 2007. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2007000100011&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2007000100011&script=sci_arttext)>. Acesso em: 03 fev. 2011.
- MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. São Paulo: Globo, 1994.
- MORRISSON, Joe. Just how controversial is evidential holism? *Synthese*, Nova Iorque, v. 173, n. , p. 335-352, 2010.
- MURPHY, Nancey. Is altruism good? Evolution, ethics and the hunger for

- theology. *Zygon*, v. 41, n. 4, 2006, p. 985-994.
- NEISSER, Joseph. The swaying form: imagination, metaphor, embodiment. *Phenomenology and the cognitive sciences*, Amsterdam, v. 2, p. 27-53, 2003.
- OATLEY, Keith. A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative. *Poetics*, Atlanta, v. 23, p. 53-74, 1994.
- OORT, Richard van. Cognitive science and the problem of representation. *Poetics Today*, Tel Aviv, v. 24, n. 2, p. 237-295, 2003.
- OTIS, Laura. Reflections on an uneasy kinship. *Isis*, v. 101, n. 3, p. 570-577, 2010.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fónido de cultura, 1998.
- PEAT, F. David. *From certainty to uncertainty: the story of science and ideas in the twentieth century*. Washington: Joseph Henry Press, 2002.
- PEAT, F. David. *From certainty to uncertainty*. The story of science and ideas in the twentieth century. Washington: Joseph Henry Press, 2002.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PELLOSO, Rodrigo Gelamo; FERRAZ, Maria da Graça Chamma Ferraz e. Ética e moral como modos de produção de subjetividade. *Trans/form/ação*, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 117-128, 2005.
- PENNA, João Camillo. Acontece? *Alea*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 95-116, jan-jul. 2003.
- PERIUS, Cristiano. Fenomenologia e estética. *Revista Cult*, n. 123, 14 de Março de 2010. De: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/fenomenologia-e-estetica/>, em 16/03/2011.
- PERNIOLA, Mario. Silence, the Utmost in Ambiguity. CLCWeb: Comparative Literature and Culture v. 14 no 4, dezembro de 2010.
- PESSOA, Luiz; THOMPSON, Evan; NOË, Alva. Finding out about filling-in: A guide to perceptual completion for visual science and the philosophy of perception. *Behavioral And Brain Sciences*, Cambridge, v. 21, n. , p.723-802, 1998.
- PINSON, Jean-Claude. *Poésie et verité – Concept et métaphore dans la poésie contemporaine*. Disponível em [http://homepage.mac.com/philemon1/LibrcritiK/pdf/pinson\\_poesie\\_verite.pdf](http://homepage.mac.com/philemon1/LibrcritiK/pdf/pinson_poesie_verite.pdf), em 15/11/2011.

- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. O modernismo na poesia. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970.
- RAPP, Jennifer R. A poetics of comparison: Euripedes, Zhuangzi, and the human poise of imaginative construction. *Journal of the American Academy of Religion*, Oxford, v. 78, n. 1, p. 163-201, Março de 2010.
- RESTA, Donatella. Cognitive science and literature: a cognitive analysis of the metaphoric processes in *Shalimar the Clown* by Salman Rushdie. *Cognitive philology*, Roma, v. 2, 2009. Disponível em <http://ojs.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/8811/8792>, em 04/10/2011.
- RIVAS NETO, F. *Umbanda, a proto-síntese cósmica*. São Paulo: Pensamento, 2002.
- RIZZO, Steven. The paradox of spiritual matter and the spiritual matter of paradox in Seamus Heaney and Robert Boyle. *Literature & Theology*, Stirling, v. 22, n. 4, p.458-474, dez. 2008.
- SADOWSKI, Piotr. Control, Information, and Literary Meaning: A Systems Model of Literature as Communication. *European Journal Of English Studies*, Amsterdam, v. 5, n. 3, p. 289-301, 2001.
- SADOWSKI, Piotr. *From Interaction to Symbol: a systems view of the evolution of signs and communication*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2009.
- SADOWSKI, Piotr. Interpretation of literary process: a systemic approach. *Studia Anglica Posnaniensia*, Poznach, v. 24, n. , p.131-139, 1992.
- SAHLINS, Marshall. *Hierarchy, equality and the sublimation of anarchy*. The Tanner lectures on human values. Disponível em: <[http://www.tannerlectures.utah.edu/lectures/documents/Sahlins\\_2007.pdf](http://www.tannerlectures.utah.edu/lectures/documents/Sahlins_2007.pdf)>. Acesso em: 6 jun. 2011.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- \_\_\_\_\_. O caos não é caótico. *Rascunho*, n. 96, abril 2008, Caderno especial de 8 anos, p. 8.
- SANTOS, Akiko. Complexidade e transdisciplinaridade em educação: cinco

- princípios para resgatar o elo perdido. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 37, p.71-85, jan./abr. 2008.
- SANTOS, Alckmar Luiz Dos. *Le palindrome critique: Merleau-Ponty et Alberto Caeiro*. 1993. 480 f. Tese (Doutorado) - Université de Paris VII, Paris, 1993.
- SCHAEFER, Sérgio & SILVEIRA, Ronie A. T. Da (orgs.). *Drummond e a filosofia*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007.
- SCHMIDT, Siegfried J et al. *Ciência da literatura empírica: uma alternativa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- \_\_\_\_\_. A systems-oriented approach to literary studies. *Canadian review of comparative literature/ Revue Canadienne de littérature comparée*, v. 24, n. 1, p. 119-136, 1997.
- \_\_\_\_\_. Interpretation: the story does have an ending. *Poetics today*, v. 21, n. 4, Tel Aviv, p. 621-632, 2000.
- \_\_\_\_\_. Literary studies from hermeneutics to media culture studies. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* v. 12 no 1, Março de 2010. Acesso: [http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/results/results\\_single\\_fulltext.jhtm?hwwilsonid=OEGWIVZHV4FRXQA3DIMCFF4ADUNGIIV0](http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/results/results_single_fulltext.jhtm?hwwilsonid=OEGWIVZHV4FRXQA3DIMCFF4ADUNGIIV0), em 05/10/2011.
- SCHRÖDER, Ulrike. Mesclagens metafóricas e suas funções no discurso sobre a sociedade: um estudo comparativo, *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, Belo Horizonte, v.10 n. 3, 2010. disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S1984-63982010000300005>, em 14/11/2011.
- SCHÜLLER, Donald. *A dramaticidade na poesia de Drummond*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1979.
- SCUDELLER, Gustavo. Ciência e poesia em Haroldo de Campos. *XI Congresso Internacional da ABRALIC — Tessituras, interações, convergências*. São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008 .
- SHANKER, Stuart G. (ed.). *Philosophy of science, logic and mathematics in the twentieth century* (Routledge History of Philosophy, v. IX). Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004.
- SILVA FILHO, Marcos Antonio da. *A lógica como metafísica reabilitada: Sobre a isomorfia entre mundo e linguagem no Tractatus de Wittgenstein*. 2008. 82 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Fi-

- ilosofia, Departamento de Filosofia da Puc-rio, Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- SILVA FILHO, Marcos Antonio da. *A lógica como metafísica reabilitada: sobre a isomorfia entre mundo e linguagem no Tractatus de Wittgenstein*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2008.
- SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.
- SMITH, Daniel W. The concept of the simulacrum: Deleuze and the overturning of Platonism. In: *Continental Philosophy Review*, v. 38, p. 89–123, 2006.
- SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. *Imposturas intelectuais*. São Paulo: Record, 2006.
- SOLOMON, Robert C. In defense of the emotions (and passions too). *Journal for the theory of social behaviour*, Filadélfia, v. 27, n. 4, 1997.
- \_\_\_\_\_. Back to basics: on the very idea of "Basic Emotions". *Journal for the theory of social behaviour*, Filadélfia, v. 32, n. 2, 2002.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Thinking about feeling: contemporary philosophers on emotions*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. Emotions in continental philosophy. *Philosophy compass*, Ithaca, v 5, n. 1, p. 413-431, 2006.
- SOMERS-HALL, Henry. Deleuze and Merleau-Ponty: Aesthetics of Difference. *Symposium - The Canadian Journal of Continental Philosophy*, 10/1 (2006): 213-222.
- SOPORY, Pradeep. Metaphor and affect. *Poetics today*, Tel Aviv, v. 26, n. 3, p. 433-458, 2005.
- STADLER, Michael; KRUSE, Peter. Gestalt theory and synergetics: from psychophysical isomorphism to holistic emergentism. *Philosophical Psychology*, San Diego, v. 7, p.211-226, 1994.
- STEEN, Gerard; DORST, Allea G.; HERRMANN, Berenike; KAAL, Anna A.; KRENNMAYR, Tina. Metaphor in usage. *Cognitive linguistics*, Berlim, v. 21, n. 4, p. 757-788, 2010. Disponível em : [http://vu-nl.academia.edu/GerardSteen/Papers/308229/Metaphor\\_in\\_usage](http://vu-nl.academia.edu/GerardSteen/Papers/308229/Metaphor_in_usage), em 14/11/2011.
- STEINMAN, Lisa M. So what is poetry good for? *Michigan quarterly review*. Ann Arbor, v. XLV, n. 3, jun-ago 2006.



- STERZI, Eduardo. Drummond e a poética da interrupção. In: DAMAZIO, Reynaldo. *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002, p. 49-90.
- STOCWELL, Peter. *Cognitive poetics*. Nova Iorque: Routledge, 2005.
- TAYLOR, Derek. Phantasmic Genealogy. In: BUSCH, Thomas W., GALLAGHER, Shaun (eds.). *Merleau-Ponty, hermeneutics and postmodernism*. Nova Iorque: State University of New York, 1992. p. 149-160.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond, a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Vanguarda Europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- TSUR, Reuven. *Poetic Rhythm: Structure and Performance*. Nova Iorque: Peter Lang Ag, 1998.
- \_\_\_\_\_. poetic conventions as cognitive fossils. *Style*, v. 44, n. 4, p. 496-523, 2010.
- \_\_\_\_\_. Aspects of cognitive poetics. Disponível em: [http://www.tau.ac.il/~tsurxx/2Cognitive\\_Poetics.html](http://www.tau.ac.il/~tsurxx/2Cognitive_Poetics.html), em 05/06/2011.
- \_\_\_\_\_. Deixis in literature. Disponível em <http://www.tau.ac.il/~tsurxx/DeixisInLiterature.html>, em 15/11/2011.
- \_\_\_\_\_. “EVENT STRUCTURE” metaphor and reductionism (an exercise in functional criticism). Disponível em [http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Emily\\_Dickinson.html](http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Emily_Dickinson.html), em 07/08/2011.
- \_\_\_\_\_. Metaphor and Figure - Ground Relationship: Comparisons from Poetry, Music, and the Visual Arts. Disponível em <http://www.tau.ac.il/~tsurxx/FigureGround/FigureGroundCopy.html>, em 07/08/2011.
- \_\_\_\_\_; GLICKSON, Joseph; GOODBLAT, Chanita. Perceptual organization, absorption and aesthetic qualities of poetry. Disponível em <http://www.tau.ac.il/~tsurxx/AbsorbLecture.html>, em 15/11/2011.
- \_\_\_\_\_. Rhyme and Cognitive Poetics. Disponível em [http://www.tau.ac.il/~tsurxx/RhymeGestalt\\_2.html](http://www.tau.ac.il/~tsurxx/RhymeGestalt_2.html), em 07/08/2011.
- TURNER, Mark. *The literary mind*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. The cognitive study of art, language, and literature. *Poetics today*, Tel Aviv, v. 23, n. 1, p. 9-20, 2002.

- VAN DER HULST, Harry. On the parallel organization of linguistic components. *Lingua*, v. 116, 2006, p. 657-688.
- VENKATESH, Y. V.; RISHIKESH, N. Self-organizing neural networks based on spatial isomorphism for active contour modeling. *Pattern recognition*, v. 33, Montréal, p. 1239-1250, 2000.
- VIGO, Alejandro G.. Explicación causal y holismo de trasfondo en la filosofía natural de Aristóteles. *Kriterion: Revista de filosofía*, Pamplona, v. 51, n. 122, p.587-615, 2010.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VIRGO, Nathaniel; EGBERT, Matthew, FROESE, Tom. The role of the spatial boundary in autopoiesis. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.154.2889&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em 20 jan 2011.
- VISCH, Valentijn T.; TAN, S.; MOLENAAR, Dylan. The emotional and cognitive effect of immersion in film viewing. *Cognition & Emotion*, Londres, v. 24, n. 8, p1439-1445, dezembro de 2010.
- VOLK, Tyler; BLOOM, Jeffrey W, RICHARDS, John. Toward a science of metapatterns: building upon Bateson's foundation . *Kybernetes*, Bingley, v. 36, n. 7/8, p. 1070-1080, 2007.
- VOLK, Tyler; BLOOM, Jeffrey W. The Use of Metapatterns for Research into Complex Systems of Teaching, Learning, and Schooling — Part I: Metapatterns in Nature and Culture . *Complicity: An International Journal of Complexity and Education* , Exeter, v.4, n. 1, p. 25-43, 2007.
- . The Use of Metapatterns for Research into Complex Systems of Teaching, Learning, and Schooling — Part II: Applications . *Complicity: An International Journal of Complexity and Education* , Exeter, v.4, n. 1, p. 45-68, 2007.
- VON BERTALANFFY, Ludwig. *Teoria geral dos sistemas*. Petrópolis: Vozes, 1973. Tradução de Francisco M. Guimarães.
- VON EHRENFELS, Christian. On the Theory of Gestalt. In: SMITH, Barry. *Austrian Philosophy: The Legacy of Franz Brentano*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1996. Cap. 8, p. 243-284.
- VONBERTALANFFY, Ludwig. The Mind-Body Problem: A New View. *Psy-*

- chosomatic Medicine*, Stanford, v. , n. 1, p.29-45, 1964.
- WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira (org.). *Drummond: poesia e experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- WHITE, Paul. Darwin's emotions — The scientific self and the sentiment of objectivity. *Isis*, Ontario, v. 100, n. 4, Dezembro de 2009, p. 811-826.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000
- WUNENBURGER, Jean-jacques. O arquipélago imaginário do corpo virtual. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p.193-204, jul./dez. 2006.
- ZANELLO, Valeska. Metáfora e transferência. *Psicol. Reflex. Crit.*, Porto Alegre, vol.20 no.1 2007. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-79722007000100017>, em 14/11/2011.
- ZYNSHINE, Lisa. *Why we read fiction: theory of mind and the novel*. Columbus: Ohio State University, 2006.